



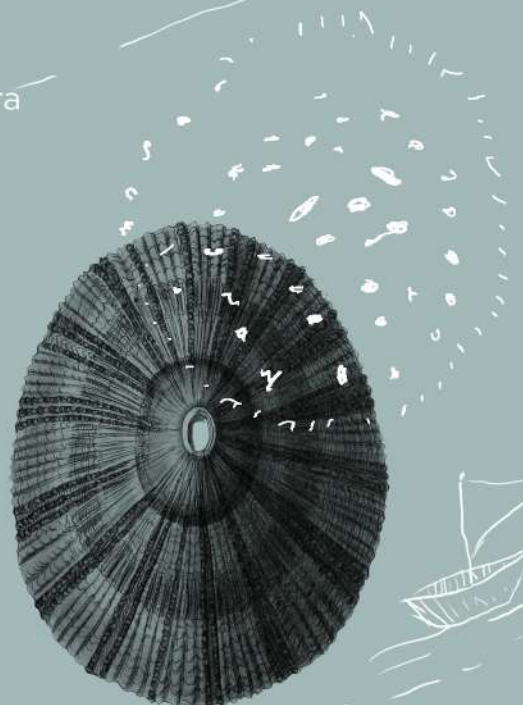
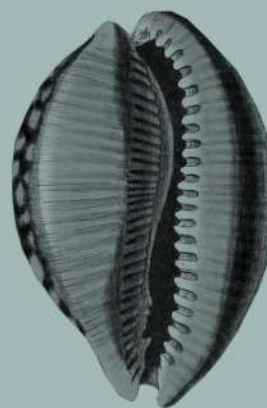
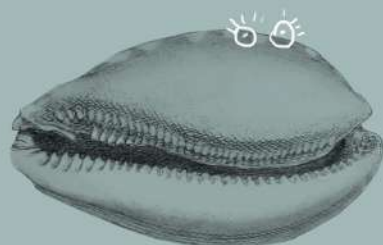
Amanda Soriano  
 Ana Goldenstein  
 Anna Carolina Vicentini  
 Zacharias  
 Beatriz Galhardo  
 Bianca Araujo  
 Bruna Pinna  
 Camila Huhn  
 Cezar Migliorin  
 Chloé Brune  
 Cristina Ribas  
 Daniella Avellar  
 Diana Kolker  
 Eduardo Passos  
 Gabriela Serfaty  
 Gisella V. Mello  
 Isabela Santilli  
 Izabela Pucu  
 Lucas Alberto  
 Luiz Guilherme Vergara  
 Marcelle Ferrete  
 Mariana Guimarães  
 Mariana Marcassa  
 Natasha Felix  
 Rafael Mayer  
 Rafael Zacca  
 Sandra Benites  
 Sara Ramos  
 Tania Rivera  
 Tato Taborda  
 Vanessa Alves  
 Walmira Oliveira



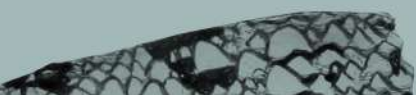
uff  
 Universidade  
 Federal  
 Fluminense

PPG  
 CA

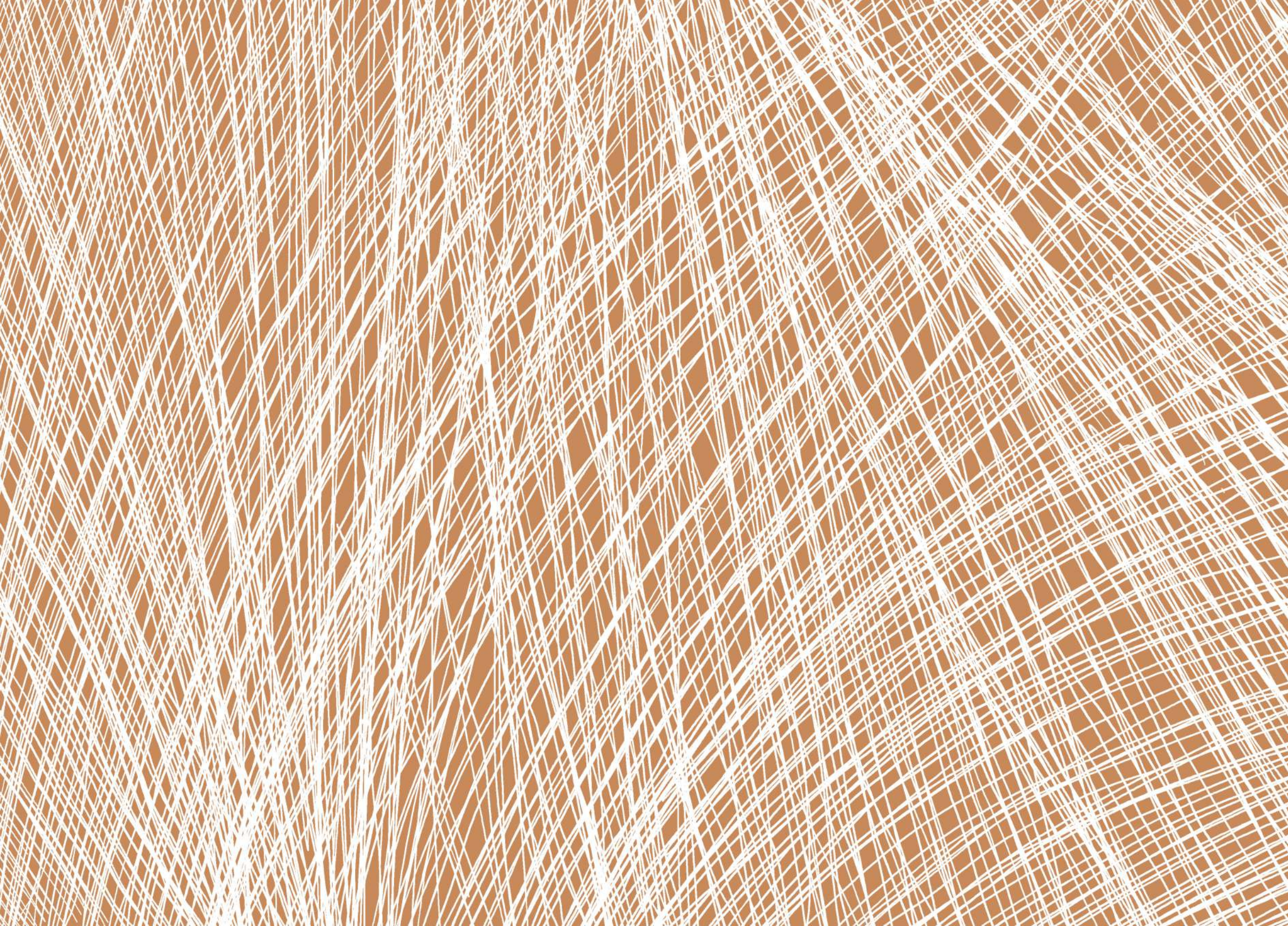
eu  
 não sei  
 o que dizer—  
 mas desejo  
 profundamente  
 que você  
 me  
 escute



Organização  
**JESSICA GOGAN**









*Eu não sei o que dizer,  
mas desejo profundamente que você me escute*

Conchas, peneiras, bainhas:  
arte, clínica e cuidado na contemporaneidade

org. Jessica Gogan

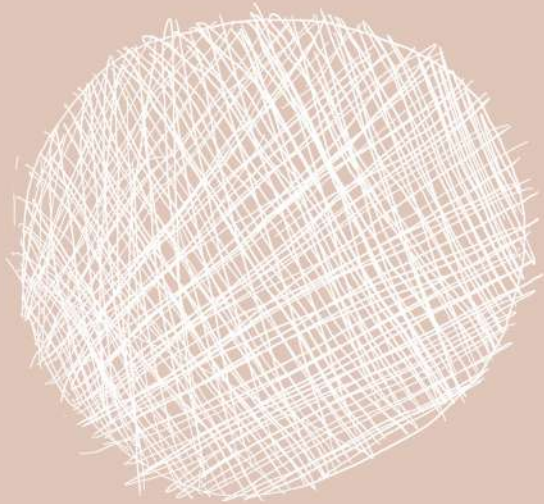
PPGCA/UFF e Instituto MESA  
Niterói 2024





Jessica Gogan

Por uma  
proximidade radical:  
arte, clínica, cuidado





## *Ao avesso*

Estamos acostumados a acreditar ou pelo menos considerar — especialmente no contexto brasileiro a partir do trabalho pioneiro da Dra. Nise da Silveira e do artista Almir Mavignier com pacientes esquizofrênicos nos anos 40 — a potência da arte no campo da saúde mental. Menos, porém, a potência da clínica no campo da arte. Arte como dispositivo de “necessidade vital”, como diz Mário Pedrosa (1947), e clínica, saindo do modelo paciente/terapeuta em campo ampliado, mesclando-se no acontecer, oferecem oportunidades de pôr em relação escutas e políticas outras. Um encontro das práticas. Uma proximidade radical. Imprevisível, precária, singular.

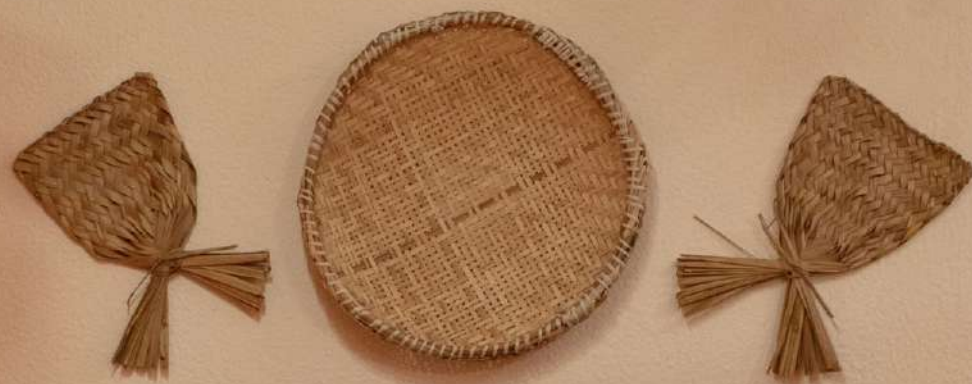
Nas últimas duas décadas observam-se atenção e interesse crescentes nas possibilidades sociopolíticas dessa interface. Exemplos variam desde o Skills Exchange: Urban Transformation and the Politics of Care comendo projetos colaborativos realizados por artistas, arquitetos, agentes de saúde e pessoas da terceira idade com curadoria de Janna Graham na Serpentine Gallery, em Londres (2007-2013), até as práticas clínico-artísticas de criar espaços públicos de escuta mútua, desenvolvidas desde 2016 pela artista Graziela Kunsch e pelo psicanalista Daniel Guimarães em São Paulo e Rio de Janeiro.

No contexto da pandemia vimos essas práticas se entrelaçando com várias iniciativas de urgência política e saúde pública, tais como o coletivo *pirate.care* na Europa e as atividades solidárias do coletivo Papo Reto no complexo do Alemão no Rio de Janeiro. Esse caminhar artístico para a construção de redes restaurativas ecossistêmicas de arte, clínica e cuidado é tendência instituinte de outros modos de vida, políticas contracoloniais e práticas estéticas em ressonância com os horizontes de novos futuros ou, como diz o líder indígena Ailton Krenak (2022), um futuro ancestral. Ao mesmo tempo é um caminhar impossível diante dos desafios gritantes de desigualdades sociais, racismo, fascismos crescentes e a crise climática galopante, mas, sendo assim, o impossível, como aponta Denise Ferreira da Silva (2019), talvez seja o único caminho possível.

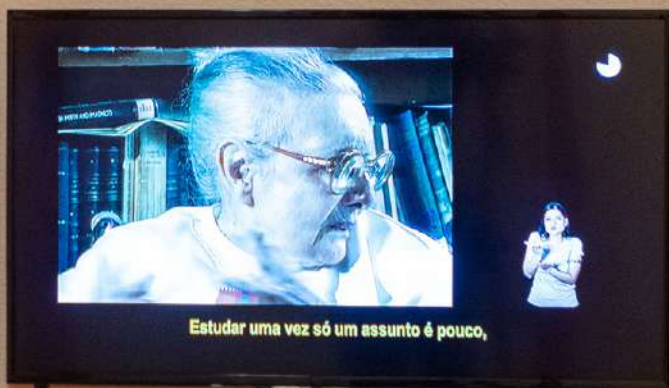
Ao longo dos últimos anos, como parte do projeto de pesquisa de pós-doutorado “Conceituações do cuidado na contemporaneidade”, realizado no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) na Universidade Federal Fluminense (UFF), propus acompanhar e analisar esse caminhar numa tentativa de conceituar uma teoria/prática de curadoria ao avesso, ancorada em uma abordagem ecossistêmica do

cuidado. Uma curadoria ao avesso baseia-se ao avesso dos paradigmas tradicionais ou mercadológicos na busca por uma outra forma de curadoria a partir de sua raiz etimológica *curare* (cuidar/curar) e reformula-se como uma rede de aprendizado molecular derivado de um contágio de encontros, ideias, práticas, pessoas e contextos. Nesse sentido, a arte é tomada como espaço/tempo de produção de saberes e aprendizagem a ser ocupado ou melhor, movimentado coletivamente. Diferente da curadoria que segue relação mais linear (artista/curador/instituição/público), em que o público é convocado como ato final, a curadoria ao avesso é emaranhamento de proximidade. Inspirada nas propostas de reviramento em prol do surgimento de um avesso, delineadas nas escritas de arte e psicanálise de Tania Rivera (2013), supervisora do pós-doutorado, e de filosofia de Peter Pál Pelbart (2013), busquei indagar sobre essa proximidade como posicionamento ético-estético-clínico-pedagógico, experimentando diversos dispositivos de arte-ação e acompanhando projetos artísticos e institucionais de arte, clínica e cuidado. Iniciativas-chaves anteriores nesse sentido foram: o Projeto Arte\_Cuidado (2016-2018), uma colaboração com várias instituições, artistas, pesquisadores e terapeutas coordenada por





O brasão escolhido por Nise da Silveira para si é marcado por dois utensílios de uso popular: a peneira, porque "é importante peneirar um conteúdo muitas vezes para chegar a uma conclusão"; e o abanador: "para espalhar o amor e manter a chama acesa".



Instalação da peneira e abanadoras de Nise da Silveira na exposição "Ocupação Nise", Museu de Imagens do Inconsciente, 2023. O texto da etiqueta lê-se: "O brasão escolhido por Nise da Silveira para si é marcado por dois utensílios de uso popular: a peneira 'por que é importante peneirar um conteúdo muitas vezes para chegar a uma conclusão'; e o abanador 'para espalhar o amor e manter a chama acesa'." Foto: Gabriela Carrera

mim e Izabela Pucu; "Lugares do Delírio", exposição e pesquisa com a curadoria da Tania Rivera realizada no MAR e no Sesc-Pompeia (2017/2018); e o grupo Trans (2018) coordenado por Eduardo Passos e Noelle Resende, reunindo diversos artistas, terapeutas e pesquisadores dos campos de arte e clínica<sup>1</sup>.

Colocando o clínico e o artístico lado a lado, muito mais do que em elaborar uma "tese", me interessei em escutar, costurar e devolver uma pluralidade de teorias-práticas críticas e poéticas *com* e *entre* artistas e pesquisadores. A partir dos princípios de *hodos-meta* (Passos, Kastrup, Escóssia, 2009) isto é, do caminho/caminhar faz-se a meta e não o inverso, aproveitando o contexto pedagógico universitário como pano de fundo, busquei reunir e conectar múltiplas vozes dos campos artístico e clínico. Uma curadoria ao avesso mostra suas costuras, fios soltos e bainhas. Tentativa, como sugere o curador Antony Huberman (2011, p. 12) no ensaio "Take care", que não "diga respeito a como preparar explicações antecipadamente", mas proponha "seguir a vida de uma ideia, em público, com os outros". No entanto, é importante constatar que o cuidar não é algum tipo de

paternalismo benigno, nem uma obrigação ou fantasia terapêutica de igualitarismo. Trata-se de reciprocidade, isto é, da relação de contágio mútuo, o que não significa não haver dissenso ou questões de relações de poder desiguais, mas que se caracteriza, como observa a filósofa Nel Noddings (2013: 16), por "um afastar de si mesmo". Um gesto descentralizador (pode-se ler aqui os papéis tradicionais de curador, artista, educador ou instituição) para abrir-se ao outro como receptividade disponível, parcial (tomar partido) e ética (indivíduo, lugar, comunidade). Um abrir-se que tem nada a ver com delegar o trabalho aos outros mas descobri-lo *entre* e *com* artistas, públicos e contextos. Um emaranhamento. Uma práxis que encarna o sentido original da palavra cumplicidade em latim, *complicare*, significando dobrar juntos.

Nesse sentido ministrei três disciplinas no PPGCA com foco nas relações entre arte, clínica e cuidado (a primeira com Tania Rivera). Cada uma delas incluiu convidados e/ou situações experimentais e performativas no intuito de adensar um pensar-sentir crítico-poético e se desdobrou em publicação coletiva<sup>2</sup>. A última disciplina, oferecida em formato de seminário

1 Para mais informações sobre essas iniciativas, ver neste livro as transcrições editadas das aulas abertas com Izabela Pucu e Rafael Zacca, Eduardo Passos e Tato Taborda, e Tania Rivera.

2 *Declinações de arte, clínica e cuidado* (PPGCA/A Quisque, 2019) e *Avesso: Conversas entre arte, clínica e cuidado* (PPGCA, 2021).



transdisciplinar no segundo semestre de 2022, “Conchas, peneiras, bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade”, foi resultado culminante da pesquisa, e junto com os mestrandes, doutorandos e convidadas realizamos esta publicação. É um livro feliz e necessariamente povoado.

### *Pelas proximidades*

“A proximidade do outro”, como escreve o educador e escritor Fernand Deligny (2015, p. 206) a partir de suas tentativas experimentais de convívio com crianças autistas nos anos 60 e 70 na França, “não permite esquiva”. Um lado a lado ético, complexo e emaranhado, como encruzilhar de necessidades e possibilidades, a proximidade traz potência crítica, política e geradora. Assim, como tessitura singular de coletividade, na tentativa de indagar sobre as interfaces entre arte, clínica e cuidado, recorri à proximidade como espinha dorsal de uma série de encontros, articulando perspectivas dos campos clínico e artístico por meio de diálogos, aulas abertas e laboratórios experimentais com artistas, pesquisadores, psicanalistas e terapeutas. O lugar desses encontros foi tanto a sala de aula — como espaço mais tradicional da universidade, de cadeiras e quadros-negros, com suas regras e comportamentos a desafiar e (re)inventar — quanto deslocamentos para

contextos clínicos, artísticos ou museológicos na cidade de Rio de Janeiro. Deslocar-se sendo uma das provocações-chave da disciplina. Assumimos esse ambiente-lugar-encontro-aula-comunidade como *milieu de vie*, invocando Deligny, em sua “plasticidade essencial”, como diz a pesquisadora Catherine Perret (2021, p. 119-120).

Tanto a aula-conferência de Rivera quanto a conversa com Sandra Benites, pesquisadora/curadora indígena, mediada por Luiz Guilherme Vergara, professor do PPGCA da UFF, trouxeram posicionamentos éticos, pontes e pontos cardeais para navegar as complexidades imprevisíveis e potências geradoras dessas interfaces. Se algo acontece nesse *milieu* e nesta interface arte-clínica-cuidado, Rivera aponta, só o faz a partir de “dar lugar aos outros”, de uma clínica como “dispositivo que busca uma experiência de alteridade” e de “um *excentramento*”. Uma clínica em que, “além da disponibilidade” e “de se dispor a esse trabalho com outros e para outros/outras/outros, é necessário um certo despojamento de si próprio, é necessário algo que Freud denomina abstinência”. Uma pergunta-chave para a produção artística contemporânea então seria, como captura a pesquisadora Patrícia Correa, na plateia da conferência de Rivera, “Como seria essa ‘abstinência’ na arte”? Assim a clínica desafia a arte com

certa retirada de si mesma. Justamente, porém, é nessa retirada — num arte-clínico-cuidado outro — que se faz possível quebrar, suspender ou, pelo menos, interromper os circuitos estabelecidos e (re)inventar formas de relação. E quanto à arte, podemos dizer — com o exemplo de Lygia Clark nos auxiliando a imaginar as possibilidades dessa retirada — que, “ao abandonar a arte em sua obra”, como aponta o curador Luís Pérez-Oramas (2014, p. 31), a artista “permitiu que a arte existisse como um espaço negativo dentro de si mesma — que seu trabalho consistisse na engenharia da ausência da arte dentro da arte”. Talvez seja isso que Perret (2021, p. 94) observa em Deligny quando anota que abstenção é uma “atitude experimental por excelência”. Uma atenção desviada para outro lugar. Uma retirada que não é saída da cena, mas presença outra, “uma frágil dialética distância-proximidade” que, na análise de Marlon Miguel (2022, p. 31), é “capaz tanto de respeitar a distância incomensurável da alteridade quanto de prosseguir na construção de vínculos”. Como argumenta o psiquiatra Jean Oury (p. 49), “a proximidade maior é imaginar a distância do outro”.

A proximidade ou *beside* (ao lado), como sugere a teórica queer Eve Kosofsky Sedgwick (2003, p. 8), com sua “posicionalidade irredutivelmente espacial”,

oferece modos de pensar a crítica que evitam muitas das lógicas lineares que reforçam o pensamento dualista. É, assim, extremamente útil como provocação para pensar-sentir uma arte ao avesso dos grandes espetáculos, desviando-se dos modelos hierárquicos para uma prática cúmplice e proximal de co-laborar *entre* e *com*. Este lado a lado aberto ao acontecer, mas eticamente comprometido, é o sentido-chave, preciosamente atribuído por Sandra Benites em sua aula aberta na disciplina, da palavra-conceito indígena *hendú*, que significa escuta a partir de uma permissão com sentimento de ser parte do que escutamos. Uma pesquisa de arte, clínica e cuidado só poderia ser *com* e *entre* os outros, pedindo licença.

Este “habitar”, como diz a teórica Irit Rogoff (2008), é fundamental para produzir outras criticalidades, de vivenciar proximidades em que “o experiencial do que estamos vivendo é colocado em contato com o analítico.” Nesse sentido, um destaque especial da disciplina foi promover encontros, conversas e laboratórios experimentais com artistas e psicólogos, numa aposta de intersecções potenciais do *entre*. O diálogo “Escuta: questões éticas, estéticas, clínicas” com o professor titular de psicologia da UFF Eduardo Passos e o compositor experimental e professor do



PPGCA e vice coordenador de curso de artes da UFF, Tato Taborda, tanto trouxe “vibrações por simpatia” (Taborda) quanto “impulsos a desviar” (Passos), explorando zonas de interstício, trânsito e perturbação. O laboratório experimental realizado no espaço clínico Casa Verde, com a artista Mariana Guimarães e a psicanalista Gabriela Serfaty, foi um acontecimento clínico-poético desse *entre* com pacientes e alunes-artistas-pesquisadores onde o fio, como dispositivo, tece o encontro. A discussão na Casa Jangada — espaço clínico-artístico e coletivo inspirado pelas práticas experimentais de Deligny — com a psicóloga Bruna Pinna e o professor de cinema da UFF Cezar Migliorin propôs uma potência porosa, líquida e perturbadora de casa/rua, arte/clínica e objeto/sujeito não feita de paredes, mas de passagens do que eles chamam no seu texto neste livro de *dentrfora* capaz de gerar *clínicriação* ou *fronteirarte*. O diálogo “Torcer fracassos, improvisar, cuidar: percursos,

tramas e lençóis” com a artista Cristina Ribas e a psicanalista e colaboradora da Cia Teatral Ueinzz Ana Goldenstein reforçou essa passagem liminar e frágil em constante reconfiguração como se fosse a partir de “um pacto de imprevisibilidade”(Ribas) em que “faz da qualidade de presença uma presença singular” (Goldenstein).

### *Conchas, peneiras, bainhas*

A ideia de “Conchas, peneiras e bainhas” como título da disciplina era uma provocação dentro desse lado a lado de arte e clínica para tatear essa presença singular e a potência dessa interface. Posso dizer que tudo começou com a peneira, lembrando o que a Dra. Nise da Silveira falava, em histórias diferentes, seja da peneira indígena pendurada em sua casa ou do segredo da receita de pudim de laranja sem igual de uma senhora de sua cidade natal: qualquer trabalho, para ser bem-feito, tem que ser peneirado sete vezes<sup>3</sup>. Assim, peneirar

implica rigor, cuidado, repetição. Reter, separar, arejar. Há também, entretanto, outra imagem, essa do escritor Manoel de Barros, que se refere ao poeta-artista como o cara que carrega água na peneira<sup>4</sup>. Aqui a peneira traz o despropósito, sua poesia devida ao avesso da utilidade, em funcionalidade outra. Assim como a criança agitando uma peneira num barril cheio de água em foto no livro de Jacques Lin sobre a vida quotidiana nos acampamentos de Deligny (2019, p.77; ver a próxima página). É a luz que brilha através da água? O ato de deixar fluir? O som dela caindo no barril? Ou um devir-água?<sup>5</sup> Não sabemos, mas vibramos, algo escapa. É ao rés do chão das proximidades ordinárias, no “costumeiro”, diz Deligny (2015, p. 226), que agimos ordinários outros. Um movimento sempre pelos seus avessos no “estado singular de arte sem arte”, como sugeria Lygia Clark (1965), nos fluxos de contra e anti, no gerúndio e no entre, infra e além. É nesses fluxos a peneira opera com um dispositivo de microaberturas: um “através” como oferece Beatriz Galharda no seu texto neste livro. Perfurações de rigor pelo despropósito e de despropósito pelo rigor, um pelo outro. É no ato de agir, na passagem, na porosidade, no imprevisto, no fulcral de uma ética de presença ao lado que algo singular acontece.

Proximidades de arte e clínica

buscam possibilitar essa singularidade. No artigo “O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo”, Eduardo Passos e Regina Benevides (2004, p. 278) sugerem que o que a clínica pode é “pôr em relação” — algo que, podemos dizer, tem muito a ver com certos processos artísticos. Na mesma publicação Barbara Neubarth (2004, p. 215), psicóloga que coordena o Núcleo de Atividades Expressivas no Hospital Psiquiátrica São Pedro, em Porto Alegre, indagando sobre “o que pode a arte” nos contextos clínicos, responde a sua própria pergunta citando Mário Quintana: “Mover-se com máxima amplitude dentro de seus próprios limites”. Aqui entra outro conceito/palavra/dispositivo chave para minha pesquisa nesses movimentos, que é bainha. A pesquisadora Erin Manning (2019, p. 156) oferece a bainha como metáfora para pensar o que pode a arte nesse “mover-se” e nesses “limites” quando fala em “embainhar a experiência de modo que suas dobras possam ser mais intensamente sentidas”. Uma bainha pode dar e mudar sentido. Ela oferece um acabamento temporário, alinhava ou firma, mas sempre na reserva para novas dobras. Como uma sentinela escondida, segura o desfiar. Assim a ideia da bainha também traz sentidos de estruturas invisíveis, do labor feminino, do cuidado, o que a poeta Tamara Kamenszain (2000), em texto sobre

3 Luiz Mello, diretor do Museu de Imagens do Inconsciente (MII), fundado por Nise da Silveira em 1952, contou-me sobre a peneira indígena numa entrevista em janeiro 2017. Em “Ocupação Nise”, atual exposição do MII, há um trecho de entrevista filmada com Nise nos anos 80 em que ela menciona a importância de “peneirar sete vezes” a partir do segredo da receita de “uma senhora alagoana que fazia um pudim de laranja muito gostoso”.

4 Levei a imagem e a metáfora da peneira de Nise da Silveira para uma discussão com a turma da disciplina Arte, clínica e cuidado em 2019. Agradeço à turma e especialmente a Tania Rivera por terem me provocado a ir mais a fundo com essa metáfora e me apresentado o poema de Manoel de Barros “O menino que carregava água na peneira” publicado no livro *Exercícios de ser criança*, de 1999, disponível em <https://prosped.com.br/arte/poema-o-menino-que-carregava-agua-na-peneira-de-manoel-de-barros/>. Acesso em julho 2023.

5 “O devir-água” foi inspirado no comentário da Sandra Toledo diretora da Éditions L’Arachnéen, editora dos livros de Deligny, em sua palestra no Encuentro Deligny III em Buenos Aires (2023), sobre Janmari — criança autista que conviveu muitos anos com Deligny — e sua relação com a água como um desejo de “tomar o lugar da água”.





Fotografia tirada por um membro da rede de espaços de convivência com crianças autistas não falantes, organizada em torno de Fernand Deligny, Cévennes (França), por volta de 1980. © Arquivos Gisèle Durand-Ruiz e Jacques Lin / Éditions L'Arachnéen.

bordado e a escrita de mulheres, chama uma escrita “pelo lado de bainha”; uma escrita que vem das nossas cozinhas, dos nossos quintais, em vez de torres de marfim.

De peneira e bainha para a concha, temos um símbolo/ferramenta ancestral de chamada, como Ligia Veiga (diretora artística da Companhia de Mistérios e Novidades) introduz suas performances, fazendo referência a seu uso milenar, anterior ao dos sinos (ver p.100 desta publicação). As conchas também são universalmente conhecidas como instrumento/metáfora de escutas, através de seu “vazio pleno”, lembrando Lygia Clark, em que sua “forma [...] só tem sentido em relação estreita com seu espaço interior” (1959). Acoplando a abertura de uma concha espiral a nossa orelha, diz-se, ouvimos o mar; uma possibilidade poética que se deve ao produzir uma caixa de ressonância do ambiente a nosso redor, uma concha acústica. Assim, é tanto um convite a viajar “nos segredos do mar”<sup>6</sup> quanto a nos escutar. A imagem da concha trazida por Lula Wanderley (2020, p. 36) referenciando Lygia Clark ao

comentar que ela criou “uma arte como uma concha: apenas escuta” se tornou uma indagação-chave para minha pesquisa e seu desdobramento como forma de *hodos-meta* pedagógica-curatorial dessa disciplina. Assim inauguramos a disciplina e o primeiro diálogo deste livro, com a curadora e pesquisadora Izabela Pucu e o poeta e filósofo Rafael Zacca, com quem colaborei no Projeto Arte\_Cuidado, sobre a ideia de uma instituição tendo a curadoria como concha, e as interfaces das práticas artísticas, clínicas e poéticas no campo da arte ou, mais, no campo de práticas instituintes transversais para um novo século. Ali o instituinte se (re)constitui “como possibilidade de refazimento no ato de fazer” (Pucu), e nesse fazimento a arte se reconfigura como “um laboratório de redesenhar formas de sensibilidade” (Zacca). Escutas outras. Novas conchas. Pelas proximidades.

A centralidade na escuta nos acompanhou ao longo da disciplina e permeia este livro com suas questões éticas, estéticas e clínicas. Um evento especial nesse sentido foi o “Ensaio de escutas: o *fatalório* de Stella do Patrocínio” com as pesquisadoras Sara Ramos e Anna Carolina Vicentini Zacharias e a poeta Natasha Feliz, mediado por Diana Kolker, curadora

pedagógica do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (mBraC). Stella Patrocínio, internada involuntariamente durante 30 anos no antigo manicômio Colônia Juliana Moreira, foi recentemente foco de exposição no mBraC “Stella do Patrocínio: Me mostra que não estou sozinha, que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes”. A exposição baseia-se no seu reconhecido *fatalório*. Gravado nos anos 80, no contexto do projeto Livre Expressão Artística, pelas artistas Carla Guagliardi e Nelly Gutmacher, a sugestão da Carla, e em outras fitas (infelizmente perdidas) e trechos transcritos no início dos anos 90 por Mônica Ribeiro de Souza, estagiária de psicologia na época, virou livro de poesia (*Stela Patrocínio: Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*) organizado por Viviane Mosé em 2001. Recuperadas na voz de Stella, vieram à tona nas reflexões e falas desse dia questões do “apagamento da crítica racial”(Zacharias), a problematização dos arquivos que “acabam construindo discursos, narrativas e proliferações deliriosas sobre os outros”(Ramos) e o cuidado de não repetir “essa chave da literatura como a loucura romantizada” (Félix), na tentativa de liberá-la das armazéns tanto asilares quanto literárias

em busca de escutas outras.

*Excentramento, hendu, desvio,* vibração, improviso, *dentrfora*, os encontros da disciplina e as reflexões aqui coletadas enfatizam arte, clínica e cuidado como um verbo, um método-gerúndio errante e desejoso em movimento contínuo (escutando, pondo em relação, costurando, devolvendo), onde o cuidado é uma espécie de substrato e delicadeza (alimentando, lubrificando, abrigando) e a proximidade (*beside*, entre, com, contato, disponibilidade, abstinência, perturbação, intercessão) é presença singular, sempre em territórios específicos, ativando suas raízes e marés.

Nos laboratórios especialmente, a sala de aula virou acontecimento crítico, poético e clínico. Na Casa Jangada, por exemplo, mesclando artistas-mestrandes<sup>7</sup>, frequentadores da Casa, psicólogos e professores, todes convidades a interagir com a grupalidade e “política de esbarrão” da Casa, em meio à conversa aberta na sua forma-rede de clínica coletiva, chegou uma jovem frequentadora que se dirigiu a uma das artistas-estudantes, pegou seu caderno e caneta, desapareceu por alguns minutos e em seguida os devolveu, porém, o caderno rabiscado. Na proximidade de mãos

6 “Quem acredita em sereia sabe os segredos do mar”, refrão de conhecida música brasileira, “Cebola cortada” (Petruccio Maia e Clodó Ferreira), cantada por Milton Nascimento, entre outros. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/clodo-climerio-e-clesio/cebola-cortada/>. Acesso em julho 2023.

7 Neste dia juntamos duas turmas para este laboratório / conversa: “Conchas, peneiras, bainhas” (PPGCA) e “Em tempos de urgência quais são as contribuições das práticas artísticas? Estudos experimentais em experiência, sonoridades, conceito” (PPGCA/PPGAV) da Profa. Walmeri Ribeiro, a quem agradeço imensamente a colaboração e o ter trazido em grupo um pensar-sentir sobre a pesquisa performativa.



e canetas, um caderno virou dispositivo de intercessão, um encontro de formas de rastrear, de propriedade e dissolução. Nesse *entre* e deslize dos sentidos, sujeitos, diagnósticos, coletividades e formas de estar no mundo somos convidados a um caminhar de adivinhação e “um não saber radical” como oferece Raphaela Prado, psicóloga da Jangada.

Outro exemplo dessa proximidade imprevisível tão perto e tão longe foi o laboratório liderado pela psicanalista Gabriela Serfaty e pela artista Mariana Guimarães no espaço clínico Casa Verde. “Um acontecer solidário” como chamava Milton Santos (2014, p. 158) a partir da proposta improvável de costurar um barquinho de pano. De novo com um grupo mesclando pacientes e artistas-pesquisadores, uma certa confusão alimentava o não saber compartilhado — como fazer um barquinho de pano, como dobrar, colocar a linha na agulha, e agora? — no qual viramos uma espécie de tripulação de aventureiros “à procura de uma ilha para pousar” (Guimarães/Serfaty).

Além desses laboratórios realizados em colaboração com duplas dos campos artístico e clínico, tivemos outras três vivências experimentais corporais-sonoras. A artista e ensaísta Beatriz Galhardo abriu os laboratórios com uma experiência

corporal com foco na pele, entrelaçando uma proposta da bailarina Angel Vianna, um texto do filósofo Jean-Luc Nancy e seus estudos com papéis confeccionados de kombucha. Deitamos no chão. Nos levantamos e movimentamos. O inframince dos pés descalços sentindo o calor dos corpos deslocados. As delicadezas dos microgestos, dobras e redobras. Silêncios.

A artista e terapeuta Mariana Marcassa nos trouxe uma experimentação clínico-sonora buscando sons e músicas de infância. Tentávamos escutar e conectar com as trilhas sonoras de nosso corpos — sons, sensações, sentimentos, afetos, relações — marcas sonoras que “são *soundtracks* em constante atualização e composição” como ela aponta no seu texto neste livro.

Pelo que ela chama de “uma metodologia radical de aprendizado”, a curadora Daniela Avellar nos propôs gravar sons para uma escuta indagadora e grupal inspirada nos protocolos do coletivo Ultrared realizados com comunidades a partir de registros locais e um convite “o que você ouviu?”. Esses laboratórios se deram embainhando as experiências e reflexões da disciplina como uma prática “radical”, mais no sentido de enraizamento e conectividade do que de ruptura, porém abraçando diferença, mutação e renovação.



Lygia Clark. Frames do documentário *Memória de corpo*, 1984. Dirigido por Mário Carneiro; créditos, Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”.

Nesse *milieu de vie* plástico es artistas-pesquisadores mestrantes e doutorantes geraram crônicas. Uma seleção delas aparece aqui, intercalada ao longo do livro, comentando, experimentando e fabulando a partir de suas experiências, fosse em forma de cartas endereçadas às pacientes (Bianca Araujo), ensaios fotográficos (Amanda Soriano), memórias das vivências (Gisella V.Mello), reflexões sobre o corpo da mulher (Marcelle Ferrete) haikus de abraços selvagens (Camila Huhn), ABNT hackeado ou mais bordado (Isabella Santilli), confabulações em dupla (Walmira Oliveira e Mariana Marcassa), pensamento colagem (Rafael Mayer) e diálogos distintos com a escuta de Stella Patrocínio (Lucas Alberto e Vanessa Alves). E foi num desses emaranhamentos de experiências que surgiu a crônica-frase de não dito (Chloé Brune) que virou título do livro. Em meio à escuta coletiva e conversa sobre os sons trazidos no laboratório de Daniela Avellar, Chloé revelou seu som como gravação de sua máquina de tatuagem digitando em código morse a frase: *Eu não sei o que dizer, mas desejo profundamente que você me escute*. A luta do não dito, o estado sem voz em nossos corpos reverberou. Pelas afinidades. Pela perturbações. Precisamos escutar. Precisamos de uma arte que escute. Pelas proximidades.

#### Referências

CLARK, Lygia. A propósito da magia do objeto [1965]. In: *Livro-obra*. 1983. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/164/livro-obra> (Acesso em julho 2023).

\_\_\_\_\_. Vazio pleno. 1959. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7074/do-vazio-pleno> (Acesso em agosto 2023).

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 edições, 2015.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa dos Povos, 2019.

HUBERMAN, Anthony. Take care. In: ELDAHAB, Mai Abu; CHOI, Binna; PETHICK, Emily (eds.). *Circular facts*. Berlin: Sternberg Press, 2011, p. 11-17.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. In: *Historias de amor y otros ensayos sobre poesia*. Trad. Clarisse Lyra. Buenos Aires: Paidós, 2000. Disponível em: [https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain\\_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf](https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf) (Acesso em junho 2023).

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIN, Jacques. *La vie de radeau: le réseau Deligny au quotidien*. Paris: Le Mot et Le Reste, 2019.

MANNING, Erin. O que as coisas fazem quando se moldam: o caminho do anarquivo. In: RIBEIRO, Walmeri; BRIONES, Héctor (orgs.). *Arte, novos modos de habitar*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 139-168.

MIGUEL, Marlon (org.). *Camerling: Fernand Deligny on cinema and the image*. Leiden: Leiden University Press, 2022.

NEUBARTH, Barbara. O que pode a arte? In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGLEMAN, Selda (orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora UFGS, 2004, p. 211-219.

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGLEMAN, Selda (orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora UFGS, 2004, p. 275-286.

NODDINGS, Nel. *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2013.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 13 e 21 de abril, 1947. In: ARANTES, Otília org. *Forma e percepção estética*. Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995.

PELBART, Peter Pál. *Ao avesso do nihilismo: cartografia de exaustão*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. If you hold a stone. In: BUTLER, Cornelia H.; PÉREZ-ORAMAS, Luis (eds.). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p. 31-49.

PERRET, Catherine. *Le tacite, l'humain: anthropologie politique de Fernand Deligny*. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

RIVERA Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROGOFF, Irit. Smuggling – an embodied criticality. Vienna: European Institute for Progressive Cultural Policies, ago. 2008. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> (Acesso em julho 2023).

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. 1 ed., 3 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham/London: Duke University Press, 2003.

WANDERLEY, Lula. *No silêncio que as palavras guardam: o sofrimento psíquico, o objeto relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo*. São Paulo: N-1 edições, 2020.



Izabela Pucu e Rafael Zacca

Co-mover-se:  
práticas  
instituintes  
no campo  
das artes



**Jessica Gogan:** Esse encontro é uma nova dobra de uma série de conversas entre nós, que se iniciou como Projeto Arte\_Cuidado, e os encontros Cuidado como método que aconteceram em 2016 e 2017. O Projeto Arte\_Cuidado começou quando a Izabela era diretora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), onde ela pôs em movimento uma rede envolvendo instituições, terapeutas, artistas e pesquisadores, além do coletivo Norte Comum, que estava em residência no CMAHO na época. Posteriormente essa rede resultou na colaboração com instituições, artistas e curadores escoceses, momento em que eu passei com Izabela a coordenar essa tessitura coletiva. Em 2018, co-organizamos uma edição especial da *Revista Mesa* sob o título “Cuidado como método” que reuniu e potencializou os resultados desse processo.<sup>1</sup> Zacca contribui com um lindo *think piece* para essa revista, um texto instigante para pensar o cuidado como método.

Foi bem importante para nós e, especialmente, para Izabela na sua gestão, a forma como os conceitos e práticas de cuidado poderiam orientar novos caminhos para as instituições. O pensamento de Hélio Oiticica neste sentido foi fundamental e, a partir desses conceitos, Izabela propõe uma reflexão potente o que ela chama uma nova institucionalidade brasileira, em diálogo com

a nova objetividade de Oiticica. E Zacca, que trabalhou com ela e seus companheiros da Oficina Experimental de Poesia no CMAHO, também entrelaça o legado do Oiticica em sua reflexão sobre o cuidado a partir da ideia de uma pedagogia do inconformismo. Os dois estão novamente colaborando na invenção da A Cooperativa Cultural,<sup>2</sup> e nesse processo Zacca também deu início a uma nova organização chamada Escola da Palavra. Os dois criaram novas institucionalidades, como a Izabela sugere, no sentido de *fazer instituição como crítica*, isto é o próprio ato de crítica sendo parte dos processos de construção instituinte, e não separado deles, em diálogo com o contexto precário e real do Brasil. Nesse sentido, suas experiências estão sendo trazidas para a primeira aula aberta do curso “Conchas, peneiras, bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade” para uma discussão sobre institucionalidades *outras*, curadorias *outras*, maneiras de trabalhar *outras*, baseadas no cuidado e em uma posição ética. Estruturado como seminário transdisciplinar, o curso é também, podemos dizer, um espaço de clínica, onde o outro é fundamental para construção e

elaboração da disciplina, acreditando na pluralidade e na construção coletiva do conhecimento.

Temos três dispositivos provocando nossas discussões — conchas, peneiras e bainhas — para pensar a arte como dispositivo de escutar, devolver e costurar. Perguntaremos ao longo da disciplina como seria a arte ou instituição como concha, peneira ou bainha? Se qualquer trabalho para ser bem feito, como dizia a Dra. Nise da Silveira, tem que ser peneirado sete vezes, teria lugar para o despropósito de Manoel de Barros que traz a imagem do poeta carregando água na peneira? A bainha traz sentidos de estruturas invisíveis, da labor feminino, do cuidado, que a poeta Tamara Kamenszain conecta com a escrita de mulheres, uma escrita que vem das nossas cozinhas ao invés de torres de marfim. E para lançar nossa conversa hoje, a imagem da concha trazida por Lula Wanderley, quando ele comenta que Lygia Clark criou “uma arte como uma concha, apenas a escuta”. Como seria uma curadora ou instituição como concha?

Iza e Zacca muito obrigada.

14 de setembro de 2022  
Casa comum, residência da  
A Cooperativa Cultural no  
Museu da República, Catete,  
Rio de Janeiro.

1 GOGAN, Jessica, GRAY, Kate, PUCU, Izabela e STIRLING, Alison eds. *Revista MESA* no 5 “Cuidado como método”, dezembro 2018 <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/>

2 A Cooperativa Cultural é uma organização fundada e coordenada por Izabela Pucu e Lara Lima em parceria com artistas, pesquisadores, educadores e produtores culturais com formações e experiências diversas. Um movimento independente que se desdobra em diferentes situações, formatos e temporalidades, em correspondência com outras pessoas, grupos, territórios, espaços e instituições. No momento desta aula aberta o projeto estava em residência no Museu da República. Para mais informações <https://www.acooperativacultural.com/a-cooperativa-cultural>



**Izabela Pucu:** Eu que agradeço a você a ao grupo. Obrigada por estarem aqui... Ao te escutar, Jessica querida, fui tentando sair desse estado pragmático do dia a dia, porque se trata justamente de negociar um lugar entre o sensível, a escuta, o poético, e a ação, a perspectiva instituinte. Como é que a gente constrói algo a partir de outros paradigmas, com afeto, com cuidado como método, para usar uma expressão nossa? Como a gente se cuida, mas ainda assim institui algo? Como não ficar nesse lugar *café com leite* ou no mundo dos conceitos, das ideias super experimentais e maravilhosas, mas que nunca se estabelecem? É muito importante conseguir transmutar essas práticas em método, dar um lugar a elas, entendê-las como produção de saber outro, como você disse, como processo de formação outro, e fazer elas durarem e se desenvolverem a ponto de se instituírem, de impactarem a vida e o trabalho das pessoas, até as políticas públicas e o próprio sistema produtivo.

Eu acho que o cuidado é sempre não se embrutecer no processo de instituir algo e mantê-lo no tempo, não ser agente dos abusos e violência característicos dos processos de produção institucional, vamos dizer assim de forma geral; não perder, no processo produtivo, a sutileza dessa perspectiva do cuidado, das relações; não perder a possibilidade de rever e repensar o

que se está fazendo, de fazer autocrítica, de aceitar a crítica como algo que faz crescer. Como preservar tudo isso no momento de instituir, de materializar as propostas no mundo concreto, com todos seus conflitos, com nossas experiências vividas? Como multiplicar as possibilidades de colocar no mundo algo que foi idealizado a partir do desejo, a partir da escuta, do afeto, da admiração mútua, da colaboração, e não dos interesses de uma pessoa ou grupo que detém todo o poder, da competição, como quer o capitalismo, como tem sido a regra no sistema hegemônico das artes.

Como Jessica falou, a gente colabora há muitos anos, o tempo voa, e eu passei os últimos dez anos à frente de instituições, institucionalidades e projetos instituintes. Acho que isso que eu chamo de *fazer instituição como crítica*, de nova institucionalidade brasileira, é uma prática sul-americana, brasileira em especial, e tem um legado cheio de momentos históricos. Eu, particularmente, fui formada como artista, pesquisadora e curadora em um desses momentos históricos em que o campo cultural se organizou, no sentido de, por um lado, fazer uma crítica institucional mais propositiva, e por outro, de auto-organização em espaços independentes, ali na virada dos anos 1990 para os anos 2000, com a constituição de coletivos de artistas e críticos

por todo o Brasil. Era um momento que se colocava muito claramente a necessidade de mudança das instituições. A coisa foi tão forte que os editais e as políticas culturais se pautavam por esse movimento, o Itaú Cultural começou a mapear essa produção, que claro, não escapou do conflito de ser apropriada pelo mercado no ato mesmo de se auto organizar. Mas eu sei que foi um movimento que forjou uma consciência crítica muito grande, especialmente com relação ao sistema de arte.

A tônica, vamos dizer assim, dos trabalhos de arte desse momento, era intervencionista, de arte urbana, de performance, de crítica institucional. A materialidade dos trabalhos era precária e isso era a reapropriação de uma estratégia usada, inclusive, nas décadas de 1960, 1970, para colocar em crise o objeto de arte, sua definição, apesar de todos os resíduos de performances e intervenções, documentos, fotos, terem sido comercializados — alguns adquiriram até certa aura de obra de arte. Tinha também uma retomada crítica que se dava no âmbito dos discursos, muitas revistas independentes de crítica e outras publicações foram editadas. Havia coletivos de crítica e a crítica institucional se deu, também, por essas práticas, além do trabalho de arte. Os próprios artistas se negavam a fazer dentro do espaço da galeria, tratavam a rua como

um lugar privilegiado, e até, muitas vezes, idealizado, como se só o fato de estar na rua fosse garantir para um trabalho de arte uma circulação fora do circuito especializado.

Então, tinha uma tônica de crítica interna à linguagem artística, e tinha uma tônica de crítica que configurava os modos de organização, os modos produtivos, os discursos, vamos dizer assim, dos coletivos. Então, nessas duas dimensões, no campo da linguagem e no campo do sistema, elas estavam dadas como uma crítica à instituição arte, mas também às instituições como elas se organizavam, daí surgiram os coletivos e os espaços independentes. Era o momento da invenção das leis de incentivo e começamos a ver com mais frequência projetos de exposição com muita grana envolvida, muita gente envolvida, e então a exposição passou a ser um lugar disputado, coisa que antes era de domínio do artista. A figura do curador surge nesse processo de profissionalização do campo da arte, digamos assim, de seu alinhamento com a indústria cultural. E aí a curadoria passa a ter o poder de definir a exposição e convocar os artistas. Isso é uma coisa que vai começar no final dos anos 1970, se fortalece nos anos 1980 e se sistematiza nos anos 1990, ou seja, para a gente é uma coisa muito tardia.



Aula aberta "Conchas, peneiras, bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade" com Izabela Pucu e Raphael Zacca na A Cooperativa Cultural, Museu da República, 14 de setembro de 2022. Fotografia: Lara Lima



Então tinha uma crítica à figura do curador e aos sistemas excludentes de legitimação. Houve instituições atuantes também nesse cenário dos anos 1990 e dos coletivos, por exemplo, a Funarte era super ativa, o artista Xico Chaves estava na diretoria e com sua equipe criou programas fundamentais para esses coletivos, como o projeto Redes, que conectava artistas de diferentes estados, levava para dar oficina, fazer palestra, etc; manteve suas galerias abertas ao jovens artistas que ali podiam se ver, ver o trabalho do outro e amadurecer fazendo. Mas logo depois a Funarte entrou em uma crise muito grande e como os coletivos são geridos com a energia das pessoas, com seus recursos, com sua capacidade instalada, essa energia tem um limite curto e muito marcado. Então, esses espaços de debate, de troca, entre esses coletivos e sua atuação também foram sendo diminuídos. A política dos editais substituiu as políticas públicas e ficou muito vinculada a certos governos e âmbitos pessoais. Cada um começou a concorrer pelos recursos dos mesmos editais e o que se estabeleceu também, além de mais oportunidades com recursos para realização de projetos, é que isso tornou o campo da arte mais competitivo

do que colaborativo.

Algo que foi fundamental para embasar a prática desses coletivos, e, particularmente para a expansão dos limites de minha atuação como artista, foi o estabelecimento de uma política de publicação de livros de arte pela Funarte, pelos governos municipais, estaduais, pelas editoras. Em especial eu destacaria as antologias *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* e *Escritos de Artistas* (de 2016, ambas), trabalho realizado especialmente por Glória Ferreira, com quem tive a chance de trabalhar desde 2001 até a sua partida no ano passado. Quero prestar homenagem a ela que é para mim, e para muita gente, uma mestra. Lembro dela como grande admiração e amor. Foi Glória que me apresentou o pensamento de Mário Pedrosa, que é, a meu ver, o maior exemplo dessa perspectiva instituinte que estou tentando partilhar com vocês, que está em jogo na ideia da A Cooperativa. Se tem alguém que buscou instituir de outras maneiras, que pensou de outras maneiras e se engajou em mudanças de sistemas foi Pedrosa, a quem também quero prestar homenagem, pois ele tem sido um farol na minha atuação nos últimos anos. A Plataforma Mário Pedrosa Atual<sup>3</sup> também é uma cria desse modo de

fazer instituinte que tem na atuação de Pedrosa, e de Glória, uma referência. Uma forma de crítica que não se faz apenas pelo discurso, pela palestra ou pela escrita, mas pela ação. Glória foi muito importante para todo esse movimento dos coletivos.<sup>4</sup> Foi naquele momento que se passou a discutir mais claramente a questão do artista sair do lugar de mero produtor de objetos de arte, incapaz de produzir discurso crítico, e isso colocou em crise a autoridade do curador e da crítica de arte. Também foram fundamentais as reflexões de Ricardo Basbaum, com seu "artista etc", ele mesmo um desses artistas que não se contentavam em ser apenas uma coisa, um agente à serviço de galerias, que teceu reflexões fundamentais sobre o papel dos artistas e desde os anos 1980 vinha trabalhando com isso, se organizando coletivamente, editando revistas.

Estou dando uma volta danada, mas resumindo, eu estou tentando localizar de onde vem esse compromisso com o instituinte, na minha trajetória e na história da arte brasileira, que é uma espécie de posição que eu tenho desde quando eu era artista, de querer entender como é que eu me engajo na construção de uma realidade que eu quero que exista, ao invés de fazer uma crítica de

fora. Vou fazer uma imagem bem didática, eu posso ficar aqui de fora e tacando pedra na vidraça do museu (museu como signo do sistema de arte). Eu também posso entrar lá dentro e produzir lá de dentro, tentando abrir essa janela, tirar o vidro da janela, fazer uma fronteira permeável; ou ainda eu posso sair e entrar, ficar saindo e entrando e construindo outra realidade a partir desse deslocamento, sem as garantias e o poder de ocupar um lugar fixo no sistema, mas com mais autonomia. Eu estou agora nesse modo, sair e entrar, como deslocamento. Já estive tacando pedra do lado de fora, já estive lá dentro, e agora estou no trânsito...

**Anita Sobar:** Gostei desse exemplo! Eu taquei pedra, eu entrei, e agora estou no deslocamento...

**Izabela:** Exato, porque, de certo modo, os coletivos traziam uma perspectiva meio vanguardista, uma separação ingênua, nós e eles, como se houvesse um fora do sistema, mas como diz Andrea Fraser — "As instituições somos nós". E muita gente saiu como artista desses coletivos e foi lá produzir publicação, fazer parte das instituições, fazer mestrado, doutorado, pensar o ensino de arte...como aconteceu comigo. É como artista que faço isso tudo. E parece mentira que há 20 anos atrás não tinha quase livro de arte,

<sup>3</sup> Rede de pesquisadores; projetos de pesquisa, difusão e curadoria a partir do legado de Mário Pedrosa. Coordenação: Izabela Pucu e Luiza Mader. Para mais informação @mario\_pedrosa\_atual e uma publicação de artigos inéditos sobre o crítico realizada pela plataforma: <https://museudeartedorio.org.br/publicacoes/mario-pedrosa-atual/>

<sup>4</sup> O livro *Escritos de artistas* co-organizado com Cecília Cotrim é "um divisor de águas para a produção de arte de modo geral", Izabela anota e continua "acho que posso dizer assim, é um livro que reúne textos inéditos de artistas de muitas latitudes, desde os anos 1970 até o momento de invenção desses coletivos, textos de Ricardo Basbaum e outros artistas brasileiros também."

não tinha sequer curso de história da arte no Rio de Janeiro, graduação em arte apenas na UFRJ. Agora está tudo diferente. E 2013 veio colocar essa questão de novo, do comum, da multidão, e meteu o pé na porta trazendo um pensamento sobre a coletivização que não se tinha tanto na década de 1990, pautado por questões sociais, étnicas e de gênero.

**Rafael Zacca:** Quando você fala do trânsito, me vêm duas coisas à cabeça. A primeira é o que estava em jogo nas jornadas de junho de 2013: a moradia e a mobilidade. Então, curiosamente isso vai também para a prática. Como é que você leva mobilidade para sua prática... porque não sei se todo mundo aqui tem fresco na cabeça o que foi 2013 se for bem jovem na época?

**Izabela:** 2013 foi um momento em que se discutiu a questão da representação democrática, as instituições, se colocou em questão inclusive os partidos, a democracia representativa...

**Anita:** Abaixa bandeira.

**Izabela:** Abaixa bandeira, lembra? Não podia ter bandeira de partido, aí a questão da multidão, do monstro-multidão, do comum que não exclui particularidades, o comum como uma multiplicidade de diferenças.

**Zacca:** A segunda coisa que me vem à cabeça é a ideia de trânsito. Tem duas traduções muito fortes que retratam duas figuras que estão sempre em trânsito: Eros

e Exu, desejo e Exu, comunicação. São duas figuras intermediárias, de leva e traz entre aqui e lá, entre um plano e outro plano, entre o eu e o outro.

**Izabela:** E tem muito a ver com isso, porque qualquer institucionalidade é muito castradora, e a posição desejante é um pouco incompatível com esse balizamento institucional. Então, é um retorno a Eros, e remete ao trabalho de comunicar de Exu, porque de alguma maneira, nesse trânsito eu carrego substâncias, há contaminação crítica de um campo a outro, em se fazer, por exemplo, instituição com a perspectiva e os métodos de uma artista. Eu tentei forçar mudanças nas instituições e nos projetos em que atuei nos últimos dez anos. Mas uma hora você sucumbe, e se violenta muito mais do que realiza as coisas em que acredita...uma hora você se deixa mastigar pela “roda dentada” da instituição arte. Mas eu preciso reconhecer que nas instituições eu também aprendi muitas coisas que são ferramentas para produzir as coisas fora delas, ou com elas, sem ser capturada, sem vestir a camisa de força. Podemos produzir de fora, de dentro, na fronteira, no entrar e sair, mas não acho que podemos nos furtar a esse exercício do instituinte. A outra opção é se entregar alegremente ao sistema e a certos jogos de poder. E isso é uma questão ética, para usar uma palavra

que Jessica trouxe. Todos os meus mestres foram pessoas que engajaram sua carne na construção da realidade que desejavam pra si e para os demais, para voltar ao Eros de Zacca. Isso está no meu DNA de família: eu nasci clandestina, sou filha de gente que entregou sua vida à luta contra a ditadura militar, pelo socialismo, pela democracia. Não foi à toa que topei com Glória Ferreira, que era do MR8, que foi exilada, assim como com Mário Pedrosa, um dissidente nato. As pessoas que me formaram, desde a minha casa, estavam dispostas a engajar sua carne na construção de outra realidade. Aqui na A Cooperativa a gente tem tentado construir essa outra comunidade, com base em três princípios: curadoria cotidiana, agência coletiva, fomento mútuo. Não tem sido fácil, porque o capitalismo define nas pessoas uma postura funcionária, pra fazer referência à mentalidade bancária de Freire. E questionar isso coincide com a perspectiva do curso de vocês, que traz essa ideia de aula-clínica, da própria curadoria como clínica... Me lembrei agora da ideia de *curandería*, trazida pela artista e curadora Ué Prazeres, que vai na contramão de uma espécie de hiper mercantilização de todas as práticas no campo da arte. Como Pedrosa falava, as contradições sociais não param no pórtico da arte, porque arte é também modo de produção. Zacca tem um pensamento muito

profundo sobre isso, filosófico-poético, queria que ele falasse. Também falo sobre isso na minha tese, *Arte como trabalho* (e vice-versa), em que busquei discutir, a partir dessas experiências todas que eu vivi trabalhando nesse campo, o estatuto da arte enquanto trabalho.

A clínica também está sendo mercantilizada, a medicina é um dos campos mais mercantilizados desde sempre. Assim, me parece que a perspectiva instituinte é uma possibilidade de crítica dentro de todos os campos. Entender certas práticas de arte como clínica, força o enquadramento da clínica. Entender certas práticas clínicas como arte força os enquadramentos institucionais que definem o que é arte, dentro de um campo, que, como todos os campos produtivos, está definido pelo mercado. Eu acho que a arte tem como categoria do fazer humano esse papel de desprogramar, de tornar as coisas inoperosas, para usar um termo de Agamben — e vocês não acharem que essa loucura toda que estou falando depois de um dia exaustivo vem só da minha cabeça —, mas de desprogramar certas funções dentro dos campos com os quais ela se relaciona. Uma prática como a da Lygia Clark só pode ser entendida como terapêutica dentro do campo da arte. A prática da Dra. Nise da Silveira foi aceita pelo campo médico enquanto prática terapêutica





Lançamento A Cooperativa Cultural no Museu da República, 2022. Fotografia: Lara Lima

que tomava arte como ferramenta apenas na medida em que o campo cultural legitimou sua produção. Então, nesse trânsito da arte para outros campos, ela amplia, alarga, e força os seus próprios limites, e também amplia, alarga e força os limites dos outros campos. Fala Zacca!

**Zacca:** Ah, arte, desejo, tudo isso é trabalho também, né. Mas a gente se acostumou com a ideia de que o trabalho é uma coisa que a gente faz pro outro. Tenho um padrão, vendo minha força de trabalho e isso eu chamo de trabalho. Mas não é só isso não. Quando eu cultivo relações com outras pessoas, isso envolve um trabalho. Um trabalho não alienado. Quando me dedico a pintar, a escrever, a consertar coisas em casa, quando cuido de uma horta, quando crio uma criança ou quando faço um poema, tudo isso é trabalho. Agora, existem dimensões do trabalho que precisam ser narradas também como trabalho mais próximo àquela outra acepção, de onde a gente tira o nosso sustento, a nossa subsistência. Daí o meu interesse nessas formulações da Izabela, sobre arte como trabalho, também no sentido de que o artista compõe uma classe que desempenha um determinado trabalho que deve ser remunerado, compreendido como essencial no corpo social, etc. Em outras palavras, todo trabalho tem uma dimensão produtiva e uma dimensão improdutiva. É

na improdutividade que reside o seu núcleo não-alienado, e é na produtividade que reside a sua contribuição mais imediata para sociedade. Agora, essa produtividade se mistura muito à improdutividade em certas ocupações. A artista, por exemplo, que produz formas ilegíveis na mais alta arte abstrata, ou aquela que faz arte muito diretamente vinculada, em seus conteúdos, a questões sociais eminentes, a poeta lírica que fala de dimensões muito abstratas do sentimento, ou aquela mais política e engajada com questões bastante materiais da existência, todas essas são artistas que reorganizam nossos modelos de sensibilidade. Esses modelos de sensibilidade organizam e desorganizam a nossa vida social.

Alguém improdutivo sob um determinado ponto de vista (um poeta não fabrica um pão) é produtivo no outro: ele inventa novas formas de fabricar, comer, manusear, comerciar o pão, porque inventa, fundamentalmente, novas maneiras de nomear, compreender e sentir todas essas atividades. Então o valor dos artistas, num sentido mais profundo da palavra valor, se mede também pela sua capacidade de redesenhar formas de sensibilidade, sugerir que as coisas que fazemos podem ser feitas de outra forma, sentidas, vividas de outra forma. Um artista tem valor não por funcionar, mas por dar um defeito na

gente. É assim que entendo: sua função social também passa por nos tirar de nossas zonas de conforto e repetição e reprodução neurótica da norma.

**Jessica:** Aquela revolução de sensibilidade, que é um conceito de Mário Pedrosa em relação à potência da arte.

**Izabela:** É, e que é coisa que o Zacca resume muito bem com a ideia de pedagogia do inconformismo, ou quando ele fala da arte como pedagogia das pedagogias, em que a arte seria uma prática que é capaz de emancipar subjetivamente os sujeitos, quer seja no processo de elaborações do transtorno psíquico, como vimos em tantos casos no Projeto Arte\_Cuidado, quer seja no processo de emancipação racial, étnica, de gênero. Porque nessa perspectiva, a arte seria uma espécie de trabalho, que Pedrosa define, inicialmente, em 1947, como necessidade vital e, depois, em 1966, como exercício experimental da liberdade, a que todos nós somos capazes, que nos forma para uma vida livre e permeada pela criação, no sentido mais amplo — não esquecer que liberdade e socialismo eram os grandes motores da atuação desse animal político que foi Pedrosa.

Mas voltando a questão do instituinte, acho que uma política que a gente pode chamar de instituinte, por exemplo, é o sistema de cotas; eu presenciei o sistema

de cotas ser implantado na UERJ nos cinco anos que eu dei aula lá, de 2008 a 2012, e foi impressionante ver como isso politizou o Instituto de Artes; não só os estudantes, mas os professores, as formas de ensino, porque antes das cotas eu participava de reuniões de departamento e a postura geral era muito diferente. Assim como a presença dessas pessoas racializadas, das pessoas LGBTQIA+ dentro do sistema de arte vem produzindo algumas mudanças, ainda que restritas à representatividade, que não atingem o modo de produção do sistema, num processo cheio de ganhos e contradições.

2013 foi um momento de retomada dessa perspectiva instituinte que tinha nos coletivos dos anos 1990, nos movimentos das décadas de 1960 e 1970, obviamente, e a partir dali outras políticas também foram decisivas. Eu fui convidada a dirigir o CMAHO logo depois das manifestações de 2013, e a nossa gestão se valeu muito do grande desejo de ocupação do espaço público, de retomada da vida política que as manifestações de 2013 tinham gerado nas pessoas. Eu cheguei lá e pensei assim: “Como é que eu vou fazer para trazer a rua para dentro desse lugar?”, — por ter vivido 2013 eu tinha um compromisso com isso. Ocupamos a rua depois de sei lá quanto tempo de inércia, colocamos 100 mil pessoas na Rio Branco...e a maneira que achei para



fazer isso foi convocando dois coletivos que estavam se articulando a partir das manifestações de 2013, tinham vivido muito de dentro o processo, vinham da zona norte, de outra realidade de vida e produtiva: o coletivo Norte Comum e depois a Oficina Experimental de Poesia, que era o grupo do Zacca. Eu escrevi para o facebook da Oficina Experimental falando de meu interesse, e prontamente eles se articularam. Na primeira reunião, quando perguntei o que é que eles queriam fazer no CMAHO, eles disseram, a Escola da palavra. E lá eles tiveram a primeira experiência de oficinas continuadas, a gente continuou junto e agora sai mesmo a Escola, uma realização independente que está sendo super bem sucedida...o Norte Comum, que tinha acabado de vir de uma ocupação no [Instituto Municipal] Nise de Silveira, [antigo hospital Pedro II] que se chamava Hotel da Loucura — é por aí que entrou a saúde mental na gestão do CMAHO, é por aí que nasce o Projeto Arte\_Cuidado, minha relação com Jessica, com o Loucura suburbana... A presença deles conformou a gestão de dentro. Pra mim isso é a perspectiva institute. Num processo “normal” do sistema de arte, esses coletivos iam chegar de forma muito lateral, como visitantes, se conseguissem chegar. A presença desses coletivos impactou toda a gestão de 2014 a 2016, quando eu precisei sair para terminar minha tese.

**Zacca:** E a gente vinha de uma militância mais tradicional, organizada em partidos... Mas ao mesmo tempo, já reinformados por outra lógica de autogestão e organização social, né. Acho que a gente queria juntar, no processo de tomada de posição diante das questões sociais, além de questões que ficavam de fora — fundamentalmente de poder, além das tradicionais econômicas de um marxismo mais tacanho —, tinha também uma vontade de levar essa vida mais inoperosa, de que você falou, uma visão sobre o trabalho coletivo que comportasse mais as noções de ócio, de cuidado, de vagabundagem e de construção de redes afetivas... juntas, é claro, à noção de uma tentativa de rebaixamento ou enfraquecimento de estruturas de poder muito rígidas nas formas coletivas de organização. Era assim, lá na Oficina Experimental, todo mundo era ao mesmo tempo participante, oficinheiro, cozinheiro, amigo, sei lá o que. Dava confusão? Dava! Mas sem confusão não tem participação, então sem confusão a gente nem descia pra brincar.

**Izabela:** Todo o processo que a gente fez dali em diante no CMAHO foi participativo, foi comunitário, colaborativo, com algumas exceções. Foi uma super desconstrução para mim, foi um exercício de abrir a arena, dar espaço, ceder, mais do que se impor como

autoridade, obviamente tinha momentos que não dava. Mas era muito mais dar um passo para trás e abrir o espaço para que as pessoas se reunissem, a UERJ estava em greve há meses, eu lembro, foi bonito ver os professores e os alunos se reencontrarem no CMAHO. Isso também deu outra função social àquele centro cultural, fez dele um lugar importante para as pessoas e não para o sistema de arte, apenas, para as atividades definidas pelo museu! Então a gestão se tratava muito mais de mediar as relações, de ser, como Jessica sempre diz, coadjuvante. Essa escuta e a costura dos interesses de todos foi o *modus operandi* daquela gestão, foi a partir dessa partilha que construímos, com autonomia na base da precariedade, como gosto de dizer, construímos parcerias e as possibilidades de trabalhar naquele espaço, de refletir, de criar novos métodos. Se criou, portanto, uma série de programas que tinham essa perspectiva política de abrir espaço para a sociedade civil produzir o espaço público. Então, as pessoas da Universidade começaram a me procurar, porque eu estava fazendo doutorado, era alguém que vinha da academia. Eu podia ter realizado um programa a partir dos meus interesses, chamar meus conhecidos, mas optamos por fazer um chamamento; veio quem quis, e quem estava lá teve participação, todas as pessoas se envolveram

e nós fizemos um programa de extensão inédito, a Plataforma de emergência, que chegou a reunir quase 100 professores de seis universidades, de áreas diferentes, sem um centavo envolvido. Outros projetos também foram simbólicos desse processo de gestão como a rede Tiradentes cultural, que até hoje tem impacto na ocupação da praça por diversos grupos culturais, a curadoria da exposição “Bandeiras na Praça Tiradentes”, entre outros...

**Zacca:** Tem uma coisa muito importante que você deixou de fora da lista, que você sabe fazer, que é além de ligar esses pontos, de fazer esse trabalho de escuta, de chamar pessoas para fazerem isso junto e conectar as pessoas umas com as outras, é conectar elas com elas mesmas. Quer dizer, eu me lembro de uma reunião que a gente teve com a Oficina Experimental com você ali atrás daquela mesa, eu tenho essa imagem bem clara, a gente estava debatendo o que a gente faria na segunda parte da ocupação lá. E no meio de várias ideias você falou assim: “Não, mas espera aí, o que vocês tem vontade de fazer?”, de várias ideias que a gente estava tendo, e eu falei: “Eu acho que tem uma coisa...”, olhei assim para os outros, “a gente queria fazer um livro de arte e educação, não sei se tem a ver”, você: “Tem a ver, vamos fazer”. Eu acho que é esse lugar da arte de conexão de pessoas com seus



Programação A Cooperativa Cultura no Museu da República, 2022. Fotografia: Lara Lima

desejos também...

**Izabela:** Obrigada, meu querido, é muito bom trabalhar com quem a gente ama. Um espaço de institucionalidade que tem a escuta para o desejo do outro teria que ser uma instituição permeável, uma institucionalidade vulnerável, no melhor sentido da palavra. Onde todos são vulneráveis. Eu sempre pensava nessa imagem da parede permeável, na parede que não é uma fronteira. Por exemplo, com o Norte Comum eu tive embates *punks* sobre a idealização da rua como espaço público por excelência, “a rua é do povo como o céu é do condor”, repetia Vitor Pordeus, um professor bem importante para esse jovens, hoje nem tão jovens assim, que demonizava o espaço institucional. Eu cometi muitos erros nesse processo, todos cometemos, não foi fácil, estávamos aprendendo a fazer juntos. Mas acertamos, tanto que foi uma experiência importante para todos e geral é amigo até hoje... Como eu e Zacca. No entanto, esse espaço da instituição pública é potente e pode ser muito mais potente se ele é permeável. Cuidar também é abrigar. Abrigo não pode ser prisão. E quem cuida também tem que se deixar cuidar. Nós crescemos como projeto de instituição ao abrigar movimentos como o Norte Comum e a Oficina Experimental de Poesia e eles cresceram também como coletivos. Então, a potência das institucionalidades existe. E

eu acho que a gente precisa das instituições para garantir a democracia...

**Anita:** Até para pensar a democracia representativa.

**Izabela:** Exatamente, porque as institucionalidades são necessárias, e elas vão se tornar mais necessárias à medida em que elas forem de fato feitas pelas pessoas, de fato integrarem na sua forma de existir, no seu modo de autoprodução, as diferenças, as divergências. Então, essa questão da escuta, da arte como um dispositivo de relação, aparece, por exemplo, nos processos de gestão, que todo mundo acha que é separada da curadoria, da arte propriamente dita, mas pra mim a gestão tem que ser criação também, tem que andar junto, ela precisa também ser poesia.

**Zacca:** Dá pra gente fazer um teste para essa coisa do dispositivo relacional na arte e nos processos de gestão aparecer rapidinho? Quer dizer, essa questão fundamental da ligação da arte da escuta com a da construção do comum. Bora fazer um teste aqui. Topa todo mundo fecha os olhos um segundo? Respirem um pouquinho, fundo, uma vez, duas... Começamos conversando sobre conchas. Sigam de olhos fechados. Eu fiquei com muitas memórias com coisas de concha, e eu queria que vocês acessassem, se vocês têm, uma imagem que venha mais organicamente de concha pra vocês. Não

falem ainda não. É uma concha grande? Você está mexendo nela? Você leva ela a orelha ou não? Você está brincando? Ou você já é mais velha quando a encontra? Pense um pouquinho. Solte o ombro enquanto pensa nisso, solta o músculo do pescoço, do rosto, e pensa na concha. Pronto. Podem abrir os olhos. Pensaram em que concha? Como é a cena que você viu?

**Amanda Soriano:** Tinha no banheiro de casa quando era criança.

**Zacca:** No banheiro de casa?

**Amanda:** É, minha mãe colecionava.

**Zacca:** Você pensou em uma ou várias?

**Amanda:** Em uma especificamente, que é a maior, e ela era madrepérola.

**Zacca:** E você fazia isso de botar na orelha ou não? E você achava que fazia barulho de mar? Eu achava que fazia um barulho, mas eu nunca ouvir o mar, ouvia um barulho assim... eu fingia que era, todo mundo falava: “Faz barulho de mar”, e eu colocava: “Não”, “Mas faz”.

**Amanda:** Mas antes de você falar para pensar na concha, quando você falou: “Pensa na imagem”, eu pensei na imagem de uma praia que eu frequentava...

**Zacca:** Qual era a praia?

**Amanda:** A praia de Anchieta. Eu não sou do Rio, sou de Vitória, e esta praia fica no Espírito Santo.

**Zacca:** Tem saudade de lá?

**Amanda:** Tenho assim...

**Zacca:** Da praia.

**Amanda:** De passar férias lá...

**Zacca:** Você pensou em qual?

**Bianca Araújo:** No começo eu pensei na praia também, não em uma concha específica, e depois eu lembrei daquela imagem da Lygia Clark segurando uma concha...

**Zacca:** Boa. Você pensou em uma concha?

**Walmira Oliveira:** Eu coleciono conchas.

**Zacca:** Você coleciona? Eu também coleciono.

**Walmira:** Conchas e pedras.

**Zacca:** Teve alguma que veio mais forte?

**Walmira:** Não, todas.

**Zacca:** Onde você coloca elas?

**Walmira:** É uma bancada que eu tenho no meu quarto, uma bancada onde eu trabalho e as conchas, elas ficam ali, ao meu alcance.

**Zacca:** E Jessica, pensou em concha?

**Jessica:** Sim, interpretei uma das proposições da Lygia Clark com pessoas com deficiências (ou melhor outras eficiências) na Escócia com a organização Artlink que colaborou conosco no Projeto Arte\_Cuidado. Foi um grande desafio facilitar esta experiência com um grupo tão diverso de artistas, público geral e pessoas neurodiversas e com várias deficiências. Uma das pessoas de cadeira rolante, pareceu totalmente desconectado do mundo. Eu levei uma concha para a orelha dele, a reação foi incrível, muito micro, mas também enorme, de um corpo



energizado, acordado, mesmo se for somente momentaneamente.

**Zacca:** E como é que era a concha?

**Jéssica:** Era bonita, uma concha clássica.

**Zacca:** Engraçado, a gente tem uma concha no banheiro, uma coleção de conchas, uma imagem de uma fotografia de concha, uma na praia, uma em uma experiência, não vou qualificar que experiência é essa, eu pensei em uma cena triste para caramba com concha, quer dizer, essas palavras tocam cada um de nós em lugares diferentes.

**Anita:** Rafael, só colocar uma coisa, também tem a concha como um segredo. A minha filha tem três anos, e outro dia ela me chamou assim: “Mãe, deixa eu te contar um segredo”, aí eu abaixei, ela: “Sabia se você pegar uma concha você escuta a lara?”.

**Zacca:** E o próprio segredo, às vezes, a gente faz isso. (gesto de concha com as mãos) .

**Anita:** Ela fez a concha, ela contou o segredo, e ela me disse esse segredo, se você botar a concha no ouvido você vai escutar a lara.

**Zacca:** Isso acaba sendo um exemplo do que acontece com todas as palavras que a gente está mobilizando, e tem tudo a ver com o que a lza se referiu quando falava de que a arte tem uma relação muito forte com o modo de produção. Eu venho de uma formação muito marxista, materialista, e depois eu fui reconectando com outras coisas, mais místicas, e misturei com essa tradição, ainda sigo sendo

muito materialista, materialista místico. (Todos rindo.) Mas que tem uma coisa que é... na teoria marxista mais dura, mais clássica, quando a gente fala em modo de produção, e eu não estou falando de Marx, estou falando de marxistas, quando falamos de modo de produção falamos em que esfera da vida? Se eu falo modo de produção, eu estou falando geralmente de que?

**Anita:** Social, relações sociais, trabalho, economia...

**Zacca:** E principalmente economia, trabalho, como é que produzimos riqueza. Mas ficamos com a produção e esquecemos o modo nessa expressão, que o próprio Marx não esquecia, o modo de produção, inclusive, se você for lá na *Ideologia Alemã*, ou nos *Grundrisse*, em vários textos dele, básicos, ele fala em modo de produção da vida, como a gente produz a nossa vida. Aí tem um debate que ficou forte na segunda metade do século passado, no pós-guerra, com aquela nova esquerda britânica, tinha o Eric Hobsbawn e E.P Thompson. Não sei se vocês já ouviram falar nesse debate, mas em resumo, o argumento contra um historiador marxista que se interessasse por cultura era: “Olha, você está dizendo que você é marxista, mas se você for marxista, você tem que lembrar que, sem produção não há cultura”, primeiro a gente precisa estar vivo, precisa produzir as riquezas, e isso faz a gente estar vivo, e

aí tem cultura, então a economia vem antes. E aí o Thompson responde: “Tudo bem, eu concordo que sem isso não tem cultura, mas sem cultura não tem economia, porque as pessoas produzem de algum modo específico”.

Estou entrando nisso para mostrar como arte e economia sempre andaram juntas, arte e política, arte e qualquer outra esfera social, porque a arte é... o Mário Pedrosa chamava de necessidade vital, mas a gente poderia até expandir essa noção para manifestação vital, arte é como a gente faz as coisas. Aí tem algumas pessoas que pegam esse “como” e fazem disso a sua atividade primária, investigam sobre ele. Por isso que tem uma tendência muito forte quando os artistas se dão conta disso, de terem pelo menos uma fase mais formalista, porque é um momento ali de laboratório de formas, tem os artistas que viram formalistas, ficam só no mundo das formas e esquecem que são um laboratório para a vida. Mas arte é um laboratório dos modos de vida.

E isso tem tudo a ver com o tema do cuidado, porque se a arte é uma investigação dos modos, ela também é uma investigação da cultura. No sentido mais amplo, a cultura é o cultivo de alguma coisa, é o cuidado de alguma coisa. Tem um poema do João Cabral de Melo Neto que chama “Uma faca é só lâmina”. É um poema que historicamente é

muito lido com um poema sobre a atividade artística. Como é que se faz um poema, que seja uma faca só lâmina, que é uma imagem bem forte inclusiva, se uma faca é só lâmina, para você usar essa faca, ela perde a utilidade inclusive, porque você tem que tomar muito cuidado ao segurar ela, e tudo que você vai cortar vai se cortar um pouco. Então, tem dois versos nesse poema que são: cuidado como objeto, com o objeto cuidado. Esses dois versos já trazem a ambiguidade da palavra cuidado, a palavra cuidado pode ter o sentido de tomar cuidado com alguma coisa ou de cuidar de alguma coisa. Eu acho que esse poema do João Cabral está falando do que é fazer alguma coisa artisticamente, ele se refere também ao desejo, a alguma coisa específica que está dentro de cada um de nós, que está em motor, que encontra modos de fazer as coisas nossas da vida, e que se a gente não cuidar, diz o João Cabral nesse poema, a gente entra em um período de maré baixa da faca, a faca para de cortar, então você tem que cuidar da faca para ela não perder o fio, e tomar cuidado com ela, porque se você ficar só nessa lógica do que te é interno, você se corta muito... Mas não é disso que eu vim falar hoje!

O cuidado é uma palavra que coloca a gente nessa intersecção que a arte faz com todos os campos. A arte nasce, na maior parte das sociedades, como uma maneira,

por exemplo, de lidar com os mortos, é daí que nasce a poesia. São as orações que você faz com os mortos, nasce na relação com a agricultura, com a caça, para abençoar a caçada você faz entalhes nas ferramentas, você faz desenhos no fundo da caverna que não dá nem para ninguém ver, é só para que eles existam, o máximo os espíritos vejam.

É na modernidade que vai se separando e vai se tornando uma coisa que tem como finalidade a si mesma, e esse é um momento incrível historicamente, porque ao mesmo tempo que ele traz uma oportunidade muito grande, quando os artistas se voltam para o fazer artístico ele mesmo, e separa esse fazer artístico das outras atividades, a arte vira um laboratório dessas formas. Vira assim: “A galera está inventando um monte de jeito de fazer as coisas”, a tragédia disso foi a resistência ao retorno para as outras áreas da vida, onde a arte sempre pertenceu, tanto é que várias línguas a mesma palavra que você tem para algum modo artístico, pelo menos, ela está ligada a fazer alguma coisa. Acho que o exemplo mais clássico disso, que geralmente dão na faculdade, que vocês devem estar cansados de ouvir falar: poesia que vem de *poiesis*, do grego, que vem de fazer coisas, o verbo *poiein*. Então, se você faz alguma coisa, você é poeta, se você faz uma marca texto, você poetou um marca texto, você fez uma bolsa você

poetou uma bolsa, fez um sapato poetou um sapato, fez uma poesia, poetou uma poesia. Em várias culturas assim você tem alguma palavra ligada a alguma atividade artística que ela é identificada com o verbo fazer, é incrível isso, é o jeito de fazer as coisas. E você pode fazer não pensando que você está cuidando de alguma coisa, porque sem cuidado não existe, porque a própria ideia de cuidar é a ideia de que você cultura alguma coisa. Você está o tempo inteiro cultivando coisas, se você anota coisas no seu caderno, por exemplo, você está cultivando o caderno, você está cuidando dele. Tem gente que tem um caderno e faz como sempre se ensinou a cuidar de um caderno, tem gente que inventa qual é o modo de relação com o próprio caderno. Nesse momento, essa pessoa está cuidando experimentalmente, ela está sendo uma artista experimental das anotações do próprio caderno. Tem gente que vai fazer a receita de bolo que recebeu pronta da vida, tem gente que vai, cada vez que fazer, fazer uma experimentação, a arte é sobre isso, e o cuidado é sobre isso, nesse ponto que eles se encontram um pouco, para mim pelo menos, é o modo como eu entendi a pensar essas coisas depois do meu encontro com a Izabela e a Jessica, e com o Projeto Arte\_Cuidado. Eu não pensava nessas coisas antes, eu fui olhar para essas práticas a partir dessa chave nesse momento...

**Izabela:** Mas você já fazia isso...

**Zacca:** Demorou até eu entender que sendo professor eu era artista, meu jeito de ser professor tem a ver com o que eu faço artisticamente, e vice-versa. Eu acho que tem uma coisa que aconteceu com a geração de 2013, aquele pessoal que nasceu ali na transição dos anos, no final dos anos 70 até os anos 90, ou seja, que já era adulto.

**Izabela:** Oba, então eu ainda sou da geração de 2013!

**Zacca:** É, você é 2013. O que não significa estar do mesmo jeito como alguém que é anos 1990, naquele evento histórico.

**Izabela:** Exatamente, porque eu participei diferente da galera que tinha 20 anos... não sei, em 2013 eu já tinha 33 anos. As pessoas da minha geração, quem se deixou afetar de fato, de lá pra cá está se descolonizando, identificando abusos que sofria e nem entendia, tanta coisa...

**Zacca:** Mas acho que principalmente a galera dos anos 1990, e do final dos anos 1980, do qual eu faço parte, que participou ali dos anos 2013, isso é muito intuitivo mesmo, entrou em uma relação intensa com esses movimentos de autogestão, e acreditou que com isso estava entrando em relação intensa com a cidade, com o campo da arte, mas essa geração ainda não deu esse passo, eu acho que a minha geração ainda não foi, de fato, a cidade e a rua, a minha geração,

o que fez de 2013 para cá, foi cuidar de si mesma, só não se deu conta disso. O que isso significou? Que os artistas, pensadores, todo mundo assim, entrou em permanente revisão de si próprio, mas não pensou suficientemente bem nas suas relações de cultivo com o outro, acho que é por isso, inclusive, que a gente está no momento político que a gente se encontra. Aí eu estou falando da geração de 2013, que está mais no campo para a esquerda, obviamente. Não aprendeu, ainda, a fazer a intercessão do que está fazendo, do que está pensando, das autorrevisões, no contato com o outro. O campo artístico parece que saiu de si mesmo e que está na rua, e que está em contato com outros âmbitos da vida, mas eu acho que não está, e prova disso é a permanente declaração de guerra que parece que está feita entre o campo da arte e o restante do todo social.

A partir do momento que a gente se der conta que a gente se cultivou, e que tem uma outra parte do cultivo, que é o cultivo com o outro, o cuidado com o outro, a gente vai descobrir um outro passo que é possível para o campo da arte dar dentro do âmbito do cuidado, e que está muito em intercessão com essas práticas historicamente situadas, de relação com outros campos que não são só o artístico, por exemplo, acho que a experiência máxima disso é a experiência da

Nise da Silveira.

**Jessica:** Interessante, tem uma entrevista com Nise, onde ela fala, que apesar do elogio das pessoas para os ateliês de pintura daquela época e os trabalhos das pacientes esquizofrênicas, ela nunca ouviu a pergunta que estava querendo ouvir, que é “onde estão esses artistas agora”?

**Izabela:** E eu acho que essa pergunta ainda guarda uma outra coisa, que é assim, não só onde estão esses artistas, mas assim, quantos outros tantos artistas como esses, quantas tantas outras pessoas relegadas a lugares de marginalização, que são artistas e não vão participar porque a lógica do sistema é a da raridade, da escassez...

**Zacca:** E poderiam ser reconhecidas como artistas na medida.

**Izabela:** Sim! O que se criou ali no Engenho de Dentro foram as condições para o envolvimento de cada um, como o Zacca estava falando, para o cuidado de si, e de relação com o outro, tendo a arte como ferramenta fundamental porque para mim não existe “eu” sem o outro, e não existe arte sem o outro. Para fazer arte eu preciso fazer um gesto na direção do outro. No contexto da Nise era um espaço poderoso de sociabilidade, que ainda coloca questões no contexto contemporâneo. Para mim A Cooperativa é uma tentativa de fazer, de reinventar a si mesmo na relação com o

outro. Mas é preciso que algum espaço de sociabilidade permaneça, se estabeleça e dure minimamente na experiência espaço temporal, de alguma maneira, porque senão será sempre um efeito que precisa ser recriado. Me lembrou uma coisa que o Mário Pedrosa falou a partir da proposta para a fundação do Museu das Origens, em que ele imaginou a refundação do Museu de Arte Moderna do Rio, após o incêndio que o atingiu em 1978, reunindo 5 museus; ele via a possibilidade do museu ser um dispositivo de comunidade, um lugar onde todo mundo que, de alguma maneira, tivesse interesse em ser artista pudesse ir para se associar a essa comunidade, ele imaginava a criação de um espaço museal que fosse esse lugar onde qualquer pessoa pudesse exercer a criação, participar de uma comunidade artística.

**Zacca:** E acho que um dos exemplos de como é difícil de reconhecer essas pessoas que estão agindo de uma maneira extremamente cuidadosa e artística nos seus fazeres cotidianos, é o lugar de extremo desprestígio que na maioria das vezes colocamos os nossos educadores, inclusive os artistas educadores, que são ainda, em boa medida, vistos como o lixo do campo artístico. Nos nossos discursos sociais adoramos falar que valorizamos a educação, que a educação é o mais importante. É um fenômeno muito curioso, porque parece muito com o que

se fala de poesia, geralmente todo mundo adora poesia, a poesia é a mais alta das artes, mas não tem nenhuma grana rolando para poesia, não tem nenhum poeta se dando exatamente bem, não tem nada. E mesma coisa com educação, tem um discurso muito grande, mas como é que os artistas educadores vão ser tratados pelas instituições, pelos artistas, por todo o âmbito social, pelo público frequentador. E acho que esse reconhecimento de que esses campos de fronteira entre áreas são campos da mobilidade, inclusive, ele tem a ver também com o aprendizado que a gente poderia fazer, do nosso modo de comunicação e aprendizado, que passa por essa coisa da concha. Foi uma brincadeira aqui que a gente fez, da ideia de que na hora que entramos em comunicação, pensamos que está falando as mesmas coisas, mas para cada um é uma coisa diferente que eu estou dizendo, para cada um esse discurso vira uma outra coisa. A gente está em comum, certamente, mas participamos diferentemente desse comum... Isso é o Jacques Rancière aponta como a partilha do sensível, tomamos parte desse comum, diferentemente.

**Bianca:** Eu fiquei pensando que o meio da arte vive a partir de bolhas... Eu acho que a gente está compartilhando aqui, mas quando a gente sai daqui, cada um volta para sua bolha. Então, como entendemos

este outro? Os meus, os mais próximos, ou realmente uma pessoa que você nunca viu, que você não conhece, uma pessoa que está precisando da sua atenção de alguma forma? Que outro é esse? Quem é esse outro, um outro próximo ou um outro distante?

**Zacca:** Eu digo até mais, que outro é esse com o qual você pode estar precisando de alguma coisa dele, você não sabe as vezes. Porque como a gente é fraco, vulnerável, limitado, nós somos esse tipo de animal, é por isso também que nós somos... O Aristóteles falava lá na *Poética* que a gente é um animal mimético, a gente imita, a gente imita porque a nossa forma de sociabilidade se dá aprendendo um pouco e imitando o que o outro está fazendo. Todo mundo lembra que o Aristóteles definia o ser humano como animal político por causa do que ele diz lá na *Política*, mas ninguém lembra que em outro livro, como a *Poética*, ele define a gente como animal mimético, porque a gente gosta de imitar e aprender imitando. E tem a ver com isso, com o encontro com o outro, que pode ter uma habilidade que pode me ser útil em algum momento, não só eu tenho alguma coisa para dar, como eu tenho alguma coisa para aprender, e inclusive para o outro fazer por mim, e eu poder fazer pelo outro, porque no tempo da vida humana é impossível a gente desenvolver todas as potencialidades humanas, então cada um



vai aprendendo uma coisa, por isso que a cooperação é tão importante, mais do que a competição, porque...

**Jessica:** Também é uma espécie de posicionamento. Eu e Izabela trocamos muito sobre isso, dessa coisa da coadjuvante.

A palavra vem de uma conversa com Carlos Vergara na época que ele estava expondo no Museu da Arte Contemporânea em Niterói, aquele prédio lindo do Niemeyer, com a vista da Baía de Guanabara... Ele estava falando que ali a artista é como coadjuvante, dialogando com o lugar, a vista, a natureza, não central, mas algo a mais, um plus.

Mas voltando ao que você estava falando Zacca, sendo coadjuvante necessita uma descentralização. Mas como somos animais miméticos como você diz é difícil diante do sistema. Precisa mudar a geografia das coisas, para introduzir outros modos de produção de arte e vida.

**Izabela:** Mas é interessante, pegando um gancho aqui das duas coisas, da questão do aprendizado pela mimese, que também é um aprendizado pelo convívio, Tem se colocado muito pra mim a questão de como liderar sendo coadjuvante, eu estou desconstruindo totalmente a ideia de autoridade aqui na A Cooperativa a toda hora eu tomo rasteira, sou obrigada a voltar atrás.

**Anita:** Como assim?

**Izabela:** Liderar sendo coadjuvante.

Fernand Deligny, por exemplo, é alguém que desconstrói a ideia de autoridade nos processos de cuidado. Ele foi um cuidador de pessoas autistas, mas se posicionava como coadjuvante no processo da deriva dessas crianças, como presença próxima, é uma forma de cuidar sem hierarquias.

**Jessica:** E também numa perspectiva radical, diferente de muitos pontos de vista médicos e sócio-culturais, Deligny argumentava que não era para adaptar as crianças autistas às nossas normas, mas inverter isso, para a gente adaptar a elas para acompanhá-las.

**Izabela:** Então, isso é a máxima, para mim, da perspectiva instituinte que resgata o que o Zacca falou do desejo, uma institucionalidade moldada pelo desejo, que mantém a capacidade de se refazer na relação, e não pelo desejo de uma coletividade, de uma coletividade de incomuns, como você falou, e não tenta moldar todos os processos aos seus interesses e formas de fazer.

**Zacca:** Uma instituição que deseja o desejo dos outros.

**Izabela:** Desejar o desejo do outro é saber fazer com, é comover-se, como o Zacca fala no seu *think piece* para a *Revista MESA*.

**Zacca:** E amar, na teoria psicanalítica é amar.

**Izabela:** E é amar.

**Zacca:** Isso que é amar, amar tem a ver com desejar o desejo do outro também.

**Izabela:** Então, gente, é só o amor que é capaz

de formar uma institucionalidade não autoritária.

**Anita:** Tem muito a ver com a minha pesquisa do doutorado. Eu investigo o que eu chamo de “devir clandestino do artista”, e essas ações coadjuvantes. Vocês falaram do MAC. Faço trabalhos de intervenção de lambe-lambe e também de escritos, e fiz uma escrita toda a rampa da subida do museu, e a museologia, a primeira coisa que ela falou comigo: “E aí, vamos colocar a etiqueta onde?”, aí eu falei assim: “Não, não tem etiqueta”. Porque agora não pertence só a mim. Soma a paisagem, é coadjuvante essa perspectiva assim, desejante, é do desejo.

**Bianca:** E quando a instituição não quer repensar, fazemos o que? ‘Tacar’ pedra?

**Izabela:** O que você faz?

**Bianca:** O que eu faço? Eu fico em crise.

**Izabela:** Mas a crise é um lugar altamente produtivo.

**Bianca:** É uma crise diária, é complicado.

**Zacca:** Eu acho que ter uma resposta prévia não é muito a chave, sempre a gente fica com essa coisa, quando acontece tal coisa o que eu faço? Que é um pouco de a gente tentar olhar uma programação de ação correta, anterior aos acontecimentos, então uma coisa que é mais interessante, talvez, é que você guarda essa angústia para o momento em que uma oportunidade aparecer no seu caminho, o que você faz com ela? Por isso que eu acho que essa pergunta da

Iza é interessante, que é essa meta sem o ponto de chegada pré-definido, quer dizer, o método é muito mais uma orientação a partir de certos princípios, do que uma programação de ação do que se vai fazer naquele momento. Porque, no fundo, o pior de tudo é que a garantia de que vai dar certo não tem nenhuma ação, então assim, tem que conviver o tempo inteiro com a possibilidade de frustração e de dar errado, e aí o que você faz também quando dá errado a opção que você tomou.

**Izabela:** Exato, mas o que é dar errado e dar certo?

**Zacca:** Que aí estamos em um lugar muito de sucesso e fracasso, que vai para um lugar de culpa moral e não de responsabilidade ética. Do ponto de vista da responsabilidade ética, se você está presente nas ações, repensando o tempo inteiro as coisas, você não é culpado exatamente de um fracasso, e você não merece uma estátua porque a coisa deu certo.

**Izabela:** Sim, eu acho que é a questão entre o instituído e o instituinte.

**Zacca:** Até nesse campo da moral, a moral é o que está instituído.

**Izabela:** Exatamente, tudo que está dado e que precisa se afirmar o tempo todo enquanto a melhor forma, o instituído, a instituição, em geral, está o tempo todo se defendendo; e o instituinte é a possibilidade



de refazimento no ato mesmo de se fazer. Tem a ver com a invenção de algo, tem a ver com arte, tem a ver com invenção do modo de fazer. Então, se a questão é a invenção, ela é permanente processo, A Cooperativa tem sido o maior laboratório disso. Chegamos aqui com uma programação a cumprir e a primeira coisa que fizemos foi começar a dar mil passos atrás, em vários momentos a gente sentiu que nós erramos. Mas essa possibilidade de errar, é fundamental, não pelo erro por uma espécie de fetiche com erro, mas ela define a nossa capacidade de mudança e de adequação ao desejo, inclusive ao desejo seu e do outro.

**Zacca:** E o desejo erra. No sentido do errante.

**Izabela:** Sim, o desejo erra, o desejo desvia, o desejo... em que medida também as rupturas operadas pelo desejo são o correto.

**Bianca:** Eu queria muito destacar... “fazer a peneira”... Nos textos que lemos para hoje, do Zacca e da Jessica, eu gostei muito de duas expressões que me chamaram atenção: método é desvio, e arte como gerúndio. Zacca, você falou do método e complementou com o desvio, então fiquei interessada.

**Zacca:** Isso está lá no Walter Benjamin, que é esse filósofo que eu fiquei estudando a vida toda, tem já 13 ou 14 anos, isso está em um livro chamado *Origem do Drama Barroco Alemão*. Não tem o menor motivo para se

ler isso, mas também está, de certa forma, em um outro livro, que talvez seja mais atual, que é o *Passagens*, que é um livro que tem um caderno no meio, que é o caderno N, que é todo um caderno só de teoria do conhecimento. Lá tem uma metáfora para isso, os navegadores quando estão no mar tem a sua bússola desviada pelo pólo magnético, e tem que ficar corrigindo a bússola, e Benjamin fala em aproveitar esses desvios da bússola. Por que ele está falando isso? Porque normalmente o método de conhecimento, que é muito comum, inclusive, na academia, é: você tem um conceito, você entendeu o conceito, aí você tem um objeto, você pega esse conceito e aplica a esse objeto. Se você conseguiu uma boa retórica ou se ele encaixou, ótimo, você usa, se ele não encaixou mas você ama esse conceito, você joga esse objeto fora e procura um outro, infelizmente, a gente muitas vezes faz isso. E essa ideia de que método é desvio do Benjamin também tem a ver com alguns princípios. Considerando que o objeto com o qual você vai se relacionar na sua pesquisa vai desviar o seu pensamento, porque ele tem concretude, ele tem volume, é um sujeito diante de você. Isso tem muito a ver com a prática artística. A prática artística é essa prática em que você tem as palavras, em tese elas significam coisas, mas se você for escrever um poema com o que elas já

significam, se perdeu a relação de estar fazendo um poema, porque tem a ver com testar entre o que ela significa e o que ela pode significar, da mesma medida que se você vai fazer uma escultura com uma pedra, essa pedra tem resistência a você.

**Isabela Santilli:** E isso tem a ver com a clínica, se você vai falando e vai se “enfiando” só em um conceito, no significado da palavra, você também acaba esbarrando em possibilidades, o que importa é o que a palavra te traz enquanto você põe ela em movimento ali, pelo menos na clínica psicanalítica. Então, o que daquilo que a palavra te traz, que está para além do significado.

**Jessica:** É uma espécie de elaboração, a potência de elaboração, e fabulação também.

**Zacca:** Que é cuidar, no sentido do cultivo, você cuida, você faz uma cultura daquilo, está o outro ali na sua frente e o outro está falando, você cuida para o outro crescer, não para ele diminuir e caber na caixa que você tinha previamente, quando terminar de crescer vocês decidem o que faz com esse troço grandão que surgiu.

Mas vou só fechar mesmo o raciocínio que estava desenvolvendo antes. Porque isso tudo era para chegar na coisa do propósito, despropósito, que estava em torno da nossa conversa no início. Essa ideia de que a arte é uma espécie de laboratório de jeitos, do jeito de fazer uma coisa, tem a

ver com um pensamento também de um cara do século 20, que era o Bertolt Brecht, que tentou criar, junto com a ideia de um teatro épico, um conceito que é muito útil para fora do teatro épico, de “refuncionalização” da arte. Quando ele inventou isso, tinha a ver com o que ele estava pesquisando da tragédia, que ele diz assim: “Olha, a tragédia tem uma função social”. Qual é a função social da tragédia para o Brecht? O que é a tragédia grega para o Brecht? É um modo de adequar as pessoas a sua realidade social, a partir da catarse. Como? Quando assiste a tragédia, se identifica. Essa é a estrutura da maior parte dos filmes de Hollywood. Eu vejo o que acontece com um herói quando ele comete um deslize, aí eu sofro, porque eu tenho um processo também empático de identificação afetiva, choro, e ao mesmo tempo, passo pelos sentimentos que levaram esse herói a ser desmedido, e me purgo deles, sofro a catarse, e aí eu estou livre, não preciso mais fazer essas coisas, aprendi... tanto aprendi a lidar com esse sentimento, porque um ator agiu por mim, quanto não vou lidar com esse sentimento porque ele vai me levar para um destino ruim, então eu me acomodo. Aí o Brecht pegou essa estrutura da tragédia e falou assim: “Olha, não, a gente precisa introduzir aqui um elemento épico para refuncionalizar a tragédia, a tragédia não pode servir para adequação social, o que



eu vou fazer? Eu vou inserir um elemento épico, que é o narrador, que é uma figura que cria distância entre aquilo que é narrado e aquele que narra”. Como é que ele faz isso na estrutura lá do palco italiano? Ela quebra a tal da quarta parede, que a gente acha que é um movimento de aproximação, mas é de distância, para você olhar com a distância épica, você olha para aquela cena: Isso aqui é uma cena, isso aqui é um laboratório, isso aqui não é a vida, vamos acabar com essa ilusão, logo, isso aqui é um lugar de estudo, e o narrador vai me ajudar a estudar essa cena, era o sonho lá do Brecht.

**Izabela:** Que é quando ele fala com o público.

**Zacca:** Sim. O que ele está fazendo com isso? A tragédia, que agora não é mais tragédia, é um drama épico, é um teatro épico, é refuncionalizado, não mais como um lugar de catarse, mas como um laboratório de estudo social, isso é uma refuncionalização desse gênero artístico. O Walter Benjamim, quando olha para esse conceito de refuncionalização, ele pensa que ele é muito útil para toda a arte, todas as atividades artísticas podem ser refuncionalizadas o tempo inteiro, não quer dizer que tem que, elas podem, e eu acho que a gente pode transcender isso e inverter a chave do jogo também. Porque a arte aprendeu a fazer isso no século 20, ela colhia no todo social práticas dos outros, do outro da arte, e incorporava para o mundo

artístico, a gente também pode seguir esse ciclo, devolvendo as experimentações artísticas para os modos de fazer a vida. E isso tem tudo a ver com quando a gente faz mimese, quando a gente é criança, porque são formas de aprendizado, mesmo que não seja exatamente para repetir. Vou dar um exemplo bem concreto. Eu tenho minha irmãzinha, que é a Ana Clara, até uns cinco anos atrás, ela fazia a andorinha escandalosa. Ela ficava batendo a asa, corria na casa toda gritando. Quando ela imita um pássaro, ela está batendo a asa. Ela aprende que o pássaro voa porque faz alguma coisa com o seu corpo nesse sentido. Ela aprende que o corpo dela não voa quando ela faz o mesmo movimento. Ela aprende algo sobre o corpo do pássaro e sobre o próprio corpo, sobre o que é voar, sobre o que é agitar um corpo, sobre o que é um braço e o que é uma asa, o limite entre uma coisa e outra. A mimese é uma experimentação com o outro. O que eu posso e o que eu não posso aprender com o outro. E isso também diz respeito ao comum e ao incomum, e a arte é esse grande laboratório. Não é à toa que ela surge muito no registro mimético, depois ela abandona esse paradigma e tudo bem. Pronto, agora eu fechei o raciocínio... pode voltar para a nossa conversa.

**Izabela:** Voltando à pergunta sobre método e desvio e a resposta de Zacca, isso fala de

um posicionamento diante das coisas. E pega um pouco o que a Jessica falou, de estar coadjuvante, também é se mover dentro de um campo. Então é isso, quando você não encontra as condições para realizar aquilo do modo que você sabe fazer, isso te leva, ou à paralisia, ou à acomodação, ou à invenção de outra forma de fazer, e nessa invenção você pode se mobilizar e pode mobilizar uma rede também, e assim as coisas vão se instituindo...

**Jessica:** É, temos que criar possibilidades de fazer juntos, de criar comunidades, peneirar com rigor e despropósito, buscar a inversão das coisas, de viver no gerúndio, no processo...

**Zacca:** Sabe que a palavra crítica, etimologicamente vem de um indo-europeu que vem de peneirar, do verbo peneirar. Ela vem de *krinein*, se eu não me engano, e isso deriva depois, do verbo peneirar, para o vocabulário médico, de onde também virá a palavra *krisis* no vocabulário médico, que diz respeito ao 14º dia do paciente, que é quando se decide se ele vai viver ou morrer, ou se ele vai perder ou não o membro, que é o método crítico. E daí vai para a coisa da *decisão*, vai tomar a decisão, se tira ou não tira um membro, se mata ou não mata o paciente.

**Izabela:** E por isso é critério.

**Zacca:** Por isso deriva também critério, crise, crivo, que tem a ver com cisão, com limite,

e também vem de peneirar, de separar as coisas.

**Jessica:** Mas separando, ou mais peneirando, a gente vai valorizar o que cai da peneira ou o que fica na peneira?

**Izabela:** Ou o gesto de peneirar.

**Jessica:** Exatamente, que é o gerúndio.

**Izabela:** Que assim, na verdade, cada situação, o que importa pode ser o gesto de peneirar, o que fica na peneira ou o que resta do peneirar.

**Isabela Santilli:** Ou qual é a peneira e quem está peneirando.

**Izabela:** Pois é, ainda tem isso, qual é a peneira e quem está peneirando, e quanto tempo eu posso peneirar sozinha, em que momento eu vou passar a peneira para o lado, então são complexidades desse gesto que tem muito a ver com a perspectiva instituinte, que é essa disponibilidade para inventar não coisas, mas modos de fazer coisas. Eu acho que essa é uma espécie de deslocamento interessante dessa conversa. Essa ideia do cuidado, da relação entre arte clínica, a ênfase é colocada muito nos sujeitos e nos processos, isso não quer dizer que não restarão produtos dessa ação coletiva, mas que a ênfase não seja no produto. Vamos dizer assim, bons produtos resultarão de um bom processo, e não vão se esvaziar. Porque acho que a questão da utilidade é diferente mesmo da questão da quebra de função,

a utilidade esvazia o processo, porque está tudo a serviço do produto. E a função não. A função é a busca por um processo que faça sentido para um corpo social.

**Jessica:** Uma vez uma colega trouxe uma observação crítica que acho muito útil para pensar sobre nossos trabalhos na arte e as relações envolvidas. Estamos formados para valorizar o resultado ou produto — a exposição, a publicação, a obra — e ela pergunta “como você se orientaria ou posicionaria num projeto se você soubesse que o processo, as relações, são mais importantes do que o projeto ou resultado final?” Claro, não é tão simples assim, mas acho vale como provocação desafiando nossos modos de produção.

**Izabela:** É, porque às vezes é importante para definir a dinâmica do peneirar. No caso da A Cooperativa, a gente tem uma meta, um movimento de pessoas que querem produzir sua subsistência a partir de processos de cooperação, não só nos inserir em um campo de relações, mas de produzir a nossa subsistência. Como é que a gente constrói uma experiência produtiva de trabalho que é mobilizada pelo desejo, pelo respeito, pela escuta, pelo cuidado mútuo, e não pela competição, pelo golpe, pela mercantilização das práticas, pelo empobrecimento das relações, como todo o campo do trabalho tende a ser, cada vez mais, na sua

precarização, diante inclusive das questões objetivas, uberização da vida, etc. Como sustentar uma meta coadjuvante? Eu tenho batido muito nessa tecla, A Cooperativa tem que gerar sua sustentabilidade, tem que se pagar, no mínimo, não pode ser uma experiência sustentada por outros trabalhos apenas e também não pode custar nossa vida, nossa saúde mental, como acontece muito no âmbito dessas práticas instituintes que são, muitas vezes, extremamente marginais. Eu acho que a grande virada dessas práticas é elas se instituírem dentro de certos prazos, com certas metas, conseguir fazer desses processos produtivos de cuidado uma forma de trabalho, isso acho que seria a grande virada.

**Zacca:** Então, acho que tem uma diferença também o que é uma meta, o que é demanda, para que o trabalho seja feito nas condições mais justas possíveis. E além disso, tem uma outra coisa que é, por exemplo, aí é de temperamento, tem gente que vai funcionar sem colocar nenhum ponto de chegada. Eu funciono muito colocando ponto de chegada provisório, o quanto que você se permite. “Bom, eu acho que eu vou correr cem metros reto e depois vou virar à esquerda”, aí eu chego lá 70 metros à frente: “Nossa, mas está lindo aqui para o lado de cá, eu quero virar antes”, aí avalia, dá para virar antes? Vou me ferrar ou vou ferrar alguém

se eu virar antes? Se dá para virar antes, só porque eu combinei comigo mesmo eu não vou virar? Vou virar, aí depois vira...

**Izabela:** Essa imagem é perfeita, especialmente porque pergunta assim: “Vai fazer mal a mim ou a outra pessoa?”.

**Zacca:** Aí chega ali na frente: “Ficou feio, dá tempo de voltar”, que tem uma coisa de...

**Izabela:** Sim, pensando nessa vulnerabilidade me vem na cabeça a palavra ginga, a palavra jogo de cintura, mas não era bem isso que eu queria falar, mas tem a ver com isso, com... Maleabilidade, acho que essa é uma boa palavra.

**Isabela Santilli:** Isso me fez pensar muito em uma coisa, que é quem cuida de quem cuida. Qual caminho você encontrou a partir dessas questões que você trouxe, se em algum momento você se sentiu ou foi, ou como foi cuidada diante disso.

**Izabela:** Olha, eu estou há dois anos tendo que me curar desses dez anos. A pandemia foi para mim o maior laboratório, foi violentíssima minha passagem nas instituições. Quase ninguém cuida dos cuidadores, e quando você está na instituição as pessoas te confundem com ela, esquecem que você é um de nós lá dentro; e a gente também se deixa envolver pela engrenagem e colabora com essa violência muitas vezes, o que é o mais abusivo.

O Projeto Arte\_Cuidado era um

projeto que visava cuidar dos cuidadores, abrir espaço de escuta e discussão de suas práticas, e era muito incrível como é que os cuidadores não se deixavam cuidar, por uma espécie de modo automático de cuidar, e achar que tem que se lascar todo pra fazer as coisas acontecerem, pra dar oportunidade às pessoas, e isso é uma contradição muito grande. Tem um itan da minha mãe Oxum que diz que primeiro ela lava suas joias no Rio pra depois banhar seus filhos — ou seja, ninguém cuida de ninguém sem se cuidar. Está errado. Esse ato heroico de cuidado, ele esconde vaidade ou baixa auto-estima, quando alguém se outorga autoridade de cuidar, colocando o outro numa posição passiva, ou quando a pessoa cuida para ser valorizada.

Assim, agora eu só acredito em uma perspectiva de cuidar que incluía também o cuidado com o cuidador. E para isso tem que ter uma quebra de hierarquias estabelecidas por jogos de poder, disposição para mudanças sistêmicas, para o processo dialógico, como propõe o Zacca a partir da perspectiva de Paulo Freire, que ele atualiza e refuncionaliza para muitos contextos. Então, quem me cuidou foram as pessoas que estavam sendo cuidadas por mim de alguma maneira; mas das instituições, quanto mais eu queria mobilizar, transformar, rever, quanto mais a moldura institucional era forte, mais porrada eu tomei. E isso é a regra do

sistema branco, patriarcal, capitalista, do mundo do trabalho, mesmo que existam outros sistemas e práticas que podem servir muito melhor de paradigma para o nosso desenvolvimento. Num terreiro, por exemplo, você aprende vendo alguém fazer, e a noção de cuidado é outra, assim como a noção de hierarquia, não é hierarquia, é ancestralidade, quem veio primeiro pode mais porque sabe mais, etc. O sistema de arte, como escala para o sistema de produção mais amplo, está muito distante disso, mas eu penso que as institucionalidades no campo cultural precisam se deixar impactar pelas práticas comunitárias, as práticas diaspóricas, as práticas originárias, mas também as práticas dos movimentos sociais, que são movimentos pautados por outras sociabilidades...

**Isabela Santilli:** É exatamente Nego Bispo também.

**Izabela:** É, Nego Bispo, com sua Roça de Quilombo, no Piauí. Muito a aprender com os aquilombamentos, expressão que Abdias Nascimento cunhou, mas que está por aí na prática de tudo quanto é terreiro e quilombo, na própria construção das favelas. Eu moro em um prédio na enseada de Botafogo. Tem dez famílias no meu andar, mas eu não conheço ninguém. Ponto. Só para dizer isso. Em uma aldeia indígena, os filhos são criados com todo mundo, então ninguém fica órfão; são modos de viver e fazer, modos de criação,

de instituir coletivamente. Na favela é a mesma coisa, um ajuda o outro. Então, a reconstrução dos modos de vida segundo outros valores, que nascem, muitas vezes, em situações de marginalidade, permitem que você sobreviva, crie e invente até novos modos ser. Nesses mesmos contextos de precarização nasce ainda que tem de mais incrível na nossa cultura, parece incrível. Arte-vida é isso. Eu não posso revolucionar o mundo à minha volta a partir de uma galeria de arte, como não acho que a gente tem que deixar de participar de dimensões do mercado, pelo contrário. Mas participar criticamente não é a mesma coisa que aderir alegremente. Para mim não dá para separar o discurso da prática — ou você carrega sua perspectiva crítica para todos os lugares e habita criticamente todos os lugares ou você não passa de um “mecenas ideológico” como diria Benjamin. É preciso fazer essas escolhas, estabelecer limites. A ética e a autonomia andam de braços dados; não autonomia da arte no sentido de um descolamento, mas a autonomia de movimento no terreno social, uma autonomia que não se dá em condições ideais. Então, autonomia na base da precariedade, sempre, até quando? Autonomia na base do dinheiro? Quase impossível. Quais são os milhões de caminhos intermediários entre essas duas condições? A total precariedade que



Izabela Pucu e Jessica Gogan. Fotografia: Lara Lima

te dá total autonomia e zero estrutura, ou aparelhamento que o capital faz quando ele existe e dá subsídio para alguma experiência? É um dentro-fora. Um trânsito. E também um convite para habitarmos um modo de vida crítico, consciente de que não existe fora, mas que existe habitar criticamente a realidade da vida.

**Ara Nogueira:** Eu queria contribuir de alguma forma. Apesar de ser uma pessoa que sempre transitou muito pelo espaço da cidade, também com arte e experiência de trabalho com coletivos, eu acho que eu pude encontrar, de alguma forma, dentro das instituições de saúde mental, essa possibilidade de ir à cidade, à rua, e pensar as relações de cultivo com o outro, que o Zacca falou. Trabalho na rede de saúde mental do SUS há seis anos, com arte, e muitas coisas foram surgindo a partir daí, no Hospital de Jurujuba onde trabalhei até o mês passado. Agora estou no CAPSad III – Paulo da Portela, lá em Madureira. Eu saí de Jurujuba após seis anos de trabalho porque estava sendo impossível cuidar, eu estava morrendo, como você falou. Mas acho que eu fui buscar também dentro de outra instituição, como a academia, lá no PPGCA e na PUC, me juntar com outras vozes também para poder entender como possibilitar esse trabalho dentro da instituição. Trabalhar com os usuários é incrível e eu tento conectá-los com

os modos de fazer política e de possibilitar a eles o direito à cidade mesmo. É o que venho discutindo no meu projeto de pesquisa, mas muito desafiante de pensar como que eu sigo esse trabalho na instituição, porque a instituição é um espaço que também endurece a gente, enrijece. Lá no CAPS, por exemplo, eu sou a única profissional de artes, de saúde mental, em uma equipe que tem mais de 60 pessoas, e assim, teve também todo um trabalho de formação de poder trabalhar com aquela equipe. Mas também é importante discutir a inclusão do trabalho de arte aqui. Que lugar é esse que o profissional de artes ocupa nesse serviço, já que a gente está discutindo reforma psiquiátrica, já que a gente está discutindo cuidado, será que dá para cuidar também sem arte, sem cultura? O que é isso que a gente está pensando junto?

**Izabela:** Mas sabe o que eu acho que é fundamental para isso acontecer? Que é uma coisa que era um pouco a meta do cuidado como método, que é de sistematizar o que a gente faz nesses campos, porque o que acontece nestes contextos tão precários é que o nosso gás acaba em algum momento. Mas eu acho que temos obrigação, até compromisso ético, de registrar e de tornar método, de transmitir essas experiências de modo que elas sejam apropriadas por outros, porque precisamos transformar isso em alguma coisa passável adiante, estudável, a

gente precisa legitimar esses processos como produção de conhecimento, como produção de saúde, isso é estratégica política.

**Zacca:** Sabe uma coisa a mais sobre isso? Quando algum campo social se abre diante de alguma pressão política para novos atores ocuparem, os atores que já participavam, eles têm seus processos pedagógicos que são de convivência entre eles. Quando chega alguém, tem que se virar. E às vezes se você tem um campo de referência documentado por outras pessoas que fizeram algo semelhante em outros campos, isso ajuda muito. Não sei, por exemplo, um livro de memórias da Dra. Nise que ela trabalhou tecnicamente com as primeiras vezes que estava completamente assustada, de quando ela abandona a forma e vai para a invenção...menos para repetir, e mais para... “Fez assim, dá para fazer assim também, e esse outro fez desse outro jeito aqui”.

**Izabela:** Essa era a ideia no Projeto Arte\_ Cuidado e nos encontros Cuidado como método, reunir e mobilizar os próprios cuidadores a compreenderem que a sua produção tinha ressonância em outras produções e que dela se podia extrair um método artístico-clínico ou clínico-poético. A gente conseguiu sistematizar muita coisa na edição especial da *Revista Mesa*, “Cuidado com o método”; essa revista é um dos primeiros documentos que coloca essas práticas lado a lado: Espaço Aberto

ao Tempo, Loucura Suburbana, Museu Bispo do Rosario, tanta gente!...Não estou falando da doutora Nise, que é um caso histórico, de suma importância, mas de pessoas que estão movendo essas práticas hoje. É uma virada isso, você pensar sobre o que está fazendo no ato mesmo de fazer.

**Zacca:** No teatro a galera faz muito isso também, está muito à frente das outras artes nesse sentido. Tem um livro sobre esse tema do Augusto Boal, que é o *200 jogos para atores e não atores*, já vem inclusive desfuncionalizado, refuncionalizado, que é para atores e não atores. Esse tem em PDF na internet. Gente, baixa. Que é uma maravilha.

**Jessica:** Algo interessante neste sentido também é o glossário de conceitos-ações-verbetes que fizemos para *Revista MESA* “Cuidado como método”. Vou ler da Alison Stirling. Assim podemos encerrar, já que passou a hora. A palavra/conceito é: “Gramática perceptiva” que ela invoca com uma série de verbos: “tocar, lambear, bater, dirigir, cheirar, beijar, empurrar, esmurrar, ignorar, escutar, deitar sobre, esfregar, encarar, sentir, sorrir, deitar ao lado de, encarar, bater, chutar, alisar, rolar, rir, gritar, recuar, chiar, balbuciar, cansar, arranhar, balançar, pular, dormir, berrar, afagar, arranhar, provar, sacudir, cutucar, acariciar”.

Muito obrigada Iza, Zacca e todes.





Beatriz Galhardo

Fazer a pele

## Nó

Quando Jean-Luc Nancy (2014) ensaia sobre aquilo que chamou “pele essencial”, ele começa sua escrita retomando uma expressão coloquial francesa que quer dizer algo como: “executar alguém”, “querer matar alguém”, “ajustar as contas” ou “reduzir alguém a nada”. A expressão “Lui faire la peau”, algo como “Lhe fazer a pele” e que carrega, em alguma medida, o sentido de violência e morte a partir do desmembramento ou do desfazimento, abre o campo reflexivo e divagatório para que, logo depois, o autor retorne ao assunto da vida, trazendo a imagem do cordão umbilical como uma espécie de primeiro nó, feito por uma pele que guarda alguma vida. Nesse caso específico, a vida da maioria dos mamíferos.

O ensaio citado, escrito por Jean-Luc Nancy, foi sugerido por mim como leitura complementar de um dos laboratórios que ofereci como convidada da disciplina “Conchas, peneiras e bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade”. Os laboratórios oferecidos por mim tinham um duplo disparador: por um lado me interessava experimentar a provocação do seminário, essa aproximação entre conchas, peneiras e bainhas. Por outro lado, trazer à troca minha pesquisa com papéis de celulose bacteriana, confeccionados a partir de Kombucha, assim

como minhas inquietações a respeito da pele, sua dimensão sensível, mas também aquilo que acessamos quando estamos a pensar desde sua perspectiva. Em outras palavras: inquietações acerca das dimensões que são acionadas quando experimentamos o corpo, o movimento, as interações e conformações de materiais a partir do interesse na superficialidade.

Embora a “pele essencial” de Nancy seja uma dimensão importante nas experiências vividas e elaboradas no encontro dos laboratórios, talvez não seja o caso de percorrer a empreitada de Nancy, de tentar e arriscar novamente a descrição do que seria uma pele essencial ou o essencial na pele, mas, talvez, sublinhar esse movimento que Nancy opera em seu ensaio. Sublinhar esse movimento que passa da desmembração e do desfazimento à composição e esboçar como tal movimento cabe à descrição do processo de composição/fazimento de pele, que não é, neste caso, apenas a pele em seu sentido estrito, mas também em seu sentido metafísico. Pois é precisamente por esse movimento — que não aparece apenas no momento citado enquanto articulação discursiva no ensaio de Nancy, mas a todo momento enquanto nó da escrita — que as superfícies são também compostas.

Voltando ao cordão umbilical, podemos intuir que esse fio ou tubo — que

faz uma união, mas que também dispara uma virada — nos serve, em diferentes contextos, como imagem conceitual de um gesto de continuidade, corte, sutura ou cicatrização. Essa imagem conceitual é possível pois é no cordão umbilical que se dá a experiência de trocas fluídas e ininterruptas entre a vida gestante/nutridora e a vida que é gestada, mas também é por meio deste que essa troca passa a ser regulada segundo um fluxo outro quando é cindido. Articulando gestação de vida, violência, corte e sutura, o fio cortado ou o tubo que tem o canal interrompido pelo corte é aquilo que transforma a massa nutridora, a placenta — antes viva e depois do corte não mais —, mas é também aquilo que transforma a dinâmica da relação entre vida gestante e vida gestada.

O nó como figuração e experiência de um primeiro movimento de fechamento ou de retenção de uma permeabilidade e troca contínua entre materiais, substâncias, vida e dimensões inomináveis, me parece oportuno para a aproximação entre bainhas, conchas e peneiras. Três palavras, mas na verdade três conformações: de certo modo, todas elas, guardadas as suas inúmeras diferenças em termos formais, podem ser lidas, igualmente, como superfícies. Assim como a pele que envolve e desenvolve uma vida; assim como a pele que por vezes se emaranha ou se desfaz. No entanto, não parece ser o caso de afirmar





que essas trocas contínuas deixem de existir por completo após os processos de cisão, emaranhamento e retenção. O que talvez seja oportuno dizer é que a intensidade e os modos como essas trocas passam a acontecer respondem à regulação e ao ritmo dessa superfície outra que vai se criando e se desenvolvendo a partir, ou ainda, depois do toque, ou seja, depois de uma relação. Talvez, ainda valha a pena dizer que nesse processo não há uma separação por completo e que no mundo, percebido e sentido por meio das superfícies, a experiência da separação completa é um tanto extrema, rara e complexa.

Em um mundo percebido e sentido por meio das superfícies é como se o nó e a cicatriz informassem e transformassem a experiência do corte, que segue ali e é continuado ali de alguma maneira. É por esse caminho, em que algo se emaranha e continua, quer dizer, que se desfaz, se retém e no entanto o faz compondo, que a pele poderia ser lida como uma conformação ou zona essencial para experimentarmos a superficialidade. A pele faz isso: nos proporciona essa experiência sensível, mas ela não é a única forma de experimentarmos essa zona.

### *Bainhas, conchas e peneiras*

Se o exercício da descrição faz-se inevitável, vamos a ele. Gostaria de tentar esse exercício como um passeio ou caminhada, onde buscamos algo sem saber ao certo o quê. As caminhadas também são um modo de frequentar essa zona superficial. Quando caminhamos, seja com os pés, com a imaginação ou com o olhar, podemos dizer que costumamos exercitar algo como o toque por uma superfície. Imaginando uma bainha, por exemplo, como não pensar em uma bainha comum, uma bainha qualquer em um tecido. Uma dobra costurada de modo temporário, talvez? Que pode ser desdobrada, que envolve uma virada e uma curva: quase como um gesto breve que podemos fazer com as mãos quando queremos dizer que algo trocou, inverteu-se, mudou de sentido. Mesmo assim, essa mudança ou inversão dá continuidade ou se corresponde, de certo modo, com o curso anterior, com o cumprimento anterior, com a longevidade anterior; podendo desvirar-se e desdobrar-se eventualmente... As bainhas são costuradas também a seu modo, podem ser costuras invisíveis, no avesso, mas no mundo da costura elas guardam as bordas pouco estáveis de uma trama ou malha. A bainha também retém a tendência ao desfiamiento e ao desenredar. A bainha é um acabamento, um arremate, que como qualquer

acabamento guarda, inevitavelmente, a possibilidade do desfazimento e de um desdobramento.

Por outro lado, o que dizer da concha? Mesmo sendo ela também uma superfície, não parece ser o caso de dizer que ela se dobra e se desdobra. Se a bainha retém por esse movimento de dobrar-se sobre si e por costura, guardando dentro de si aquilo que se desenreda — a borda — o que faz a superfície concha? Curiosamente, apesar de tanta calcificação — conchas são basicamente cálcio — a concha parece apontar para um movimento prioritário de abertura, principalmente se trazemos à mente as conchas que tem uma forma espiral, como aquelas que não se fecham totalmente. Suas fendas são convites. Elas não guardam as bordas mas dão buraco e por vezes envolvem vidas molengas, maleáveis e eremitas.

Já a concha que se fecha totalmente se comporta como uma espécie de dobradiça. Eventualmente, no fundo do mar, com micro aberturas e fechamentos, elas podem operar o trânsito de substâncias, nutrientes, mas também o trânsito e o movimento da própria concha e da vida molenga de seu interior. A dobradiça propulsiona os saltos da concha. Conchas são como espécies de portais. Portais espirais, do tipo fenda ou simplesmente do tipo que abre e fecha, mas portais.

Já as peneiras parecem ser uma superfície de transformação/transmutação, porque existe um “através” no caso da peneira. Existe um “por meio de”. Através dela uma substância ou coisa pode se conformar aos seus espaços vazios. Através ou por meio deles. No entanto, também é verdade que a peneira retém e separa uma coisa da outra. Pode acontecer de uma coisa passar por ela e outra não. Pode acontecer de uma coisa ser mais resistente, menos maleável e não se conformar ao que propõe a superfície da peneira, não passar através dela. As peneiras têm o “através”.

Nas três conformações de superfícies, aquilo que está em jogo, em suas diferenças e em suas semelhanças, é seu grau, por vezes, maior ou menor de retenção, sua qualidade, por vezes, maior ou menor de envolvimento, sua qualidade, maior ou menor, de por vezes se abrir e se fechar. Ao percorrer bainhas, conchas e peneiras no exercício da descrição, noto algumas qualidades de movimento, experiências, fenômenos próprios das superfícies. O que nos faz voltar à pele.

### *De volta ao corpo: com Angel Vianna, bactérias e leveduras*

Esquecer que nós — assim como nosso corpo e nossa pele — também partilhamos algumas dessas qualidades de





movimento, observadas nas superfícies já comentadas aqui, é algo bastante comum. É como se fôssemos criando procedimentos que restringem a nossa capacidade de operar fendas, como as das conchas espirais; inversões que dão continuidade, como no caso da bainha; atravessamentos que transformam, como no caso da peneira e aberturas e fechamentos que propulsionam saltos, como nas dobradiças das conchas que se fecham. Esquecer que partilhamos algumas qualidades de movimento com as coisas do mundo pode nos levar a restringir nossa capacidade mesma de estabelecer uma relação mais ou menos porosa com os fluxos vitais nos quais estamos imersos como pessoas — lembremos que não estamos a falar da pele apenas em seu sentido estrito. Mas seria possível, em alguma dimensão sensível, fazer bainha com o gesto de uma pessoa? experimentar uma modulação concha ou peneira de determinado afeto, sensação ou movimento? O que as zonas superficiais operam na nossa percepção e como é possível habitar essas zonas com maior frequência, se esse for, evidentemente, o nosso desejo?

Nosso distanciamento da experimentação nessas zonas superficiais acontece por inúmeros motivos e não apenas um. Porém, o exercício de restaurar ou cultivar a relação com essa zona parece

apontar para um cuidado com dimensões sensíveis que o mundo moderno e seus desdobramentos contemporâneos, no capitalismo tardio, se esforçam em apagar. O exercício de se colocar em continuidade com os fluxos do mundo dificulta alguns processos normativos de nossa sociedade, como por exemplo o de tornar as coisas do mundo meros objetos ou mercadorias e transformar as substâncias/os viventes da terra em recursos para extrair mais valia. Ao cultivarmos uma pele, em seu sentido mais amplo, como uma superfície macroporosa, regulamos e equilibramos os fluxos que nos atravessam e nos afetam como em um jogo de equilíbrio precário, onde são necessários uma série de micromovimentos, arranjos, tensionamentos e liberações em meio ao emaranhado vital para que seja possível um equilíbrio ou uma espécie de harmonia de uma conformação mais ampla.

É nesse sentido que o trabalho de Angel Vianna se torna fundamental. Dançarina, educadora e sistematizadora de uma metodologia de conscientização do movimento, Angel desenvolveu seu trabalho entre os campos da educação, da saúde, da arte e da clínica. Assim como muitos artistas, o que Angel propõe, de certa maneira, a partir de diferentes dispositivos, é uma sensibilização do corpo ou um trabalho de exercício da nossa capacidade sensível. Por

esse caminho é interessante notar como, muitas vezes, esse trabalho carrega uma atenção especial às superfícies, ao modo como nos relacionamos com elas.

Um exemplo muito conhecido dentro da metodologia da Angel é a aula que ela desenvolveu a partir da relação com uma folha de papel. Esse trabalho fazia parte de uma investigação mais ampla, realizada com outros materiais e objetos. Em algum momento, Angel Vianna decidiu experimentar unicamente com o papel e para isso criou uma aula. A aula investiga e experimenta as texturas do papel, as possibilidades de movimento do material aproximando-o das possibilidades de movimento e texturas da nossa pele, nos levando a perceber, assim, suas diferenças e similaridades. Partindo de um dispositivo muito simples — a aproximação de uma superfície a outra — Angel nos convida a perceber a superfície da pele por meio da percepção da superfície do papel.

Para isso, somos convidadas a passar/colocar em contato a pele do papel com a nossa pele, passando por olhos, boca, cabelo, perna, pêlos, percebendo as diferenças de textura através do toque entre superfícies. A exploração caminha de acordo com o desejo do participante, a única ressalva feita por Angel é que se tenha cuidado e delicadeza, uma vez que o papel

não pode se rasgar nesse primeiro contato. O trabalho da delicadeza, convoca a atenção aos micromovimentos e, ao mesmo tempo, a uma unidade descentrada. Uma vez que esse trabalho sutil e delicado tenha sido realizado, Angel nos convida a produzir sonoridades com o papel ou apenas levar nossa atenção aos sons e ruídos já existentes na paisagem da nossa tarefa. A atenção no som do ambiente, o som do contato do papel na pele, o som mais baixo, o som de fora e o som de dentro e o som produzido por outra pessoa e seu papel. Juntar a composição sonora — de seja lá qual movimento você estiver fazendo com o seu papel — à produção sonora do papel do outro. Angel chama esse momento de sinfonia.

Quando o som vai diminuindo, até que se chegue próximo ao silêncio outra vez, ela nos pede que dobremos nosso papel. Dobrar o máximo que conseguirmos, como desejarmos, até que o papel fique do menor tamanho possível, sem rasgar. Depois abrir tudo outra vez e observar as dobras realizadas: se são simétricas ou assimétricas... se ambas as formas coexistem. Enquanto desdobramos o papel ela nos pede para observarmos nossas próprias dobraduras, as dobras possíveis do corpo. E nos pergunta se são simétricas ou assimétricas e quais são as possibilidades de dobrar e desdobrar as nossas articulações. Depois ela nos pede



para, de pé, amassar o papel no formato de uma bola e colocar em entre-lugares, como por exemplo entre as pernas, bem em cima dos maléolos, entre a axila e o tronco. Entre um joelho e outro, entre uma coxa e outra, depois nos convida a experimentar caminhar sem que a bola de papel caia. “Descobre sempre um outro caminho!”. Por último colocamos a bola no topo da cabeça. E andar... uma caminhada que pode ou não virar uma dança. Depois de dançar um pouco, Angel nos convida a deixar a bola cair e, em seguida, buscá-la com os pés, abrindo-a com os dedos dos pés, desamassando a folha de papel o máximo que pudermos. Em outro momento somos convidadas a rasgar a folha, ainda com os pés, em pedaços bem pequenos que serão espalhados por todo o chão da sala. Quando forma-se uma constelação imensa de pequenos pedaços de papel sobre o chão nos afastamos do nosso papel e, em silêncio, observamos o solo e a constelação de pequenos pedaços por alguns instantes. Por fim, Angel pede para que a gente varra a sala com os nossos pés, criando um grande monte de pequenos pedaços de papel.

\*\*\*

Meu interesse com o papel tem a ver com um fascínio e afeto por caminhadas. Nos últimos trabalhos e pesquisas que desenvolvi tenho me dedicado exaustivamente a esse

modo bípede de se movimentar e de se deslocar. Esse interesse me levou e ainda me leva a pensar o solo, o chão e suas possibilidades de inscrição. Foi a partir de uma investigação das relações entre solo e página, inscrição e movimento, mas também muito inspirada pelas experiências que tive na Escola de Angel Vianna, que comecei a trabalhar com a cultura de bactérias e leveduras da Kombucha, uma bebida fermentada. A forma como essa cultura cria corpo sempre me pareceu bastante curiosa, porque as bactérias e leveduras vão se unindo umas às outras por espécies de fios, elas vão ficando emaranhadas entre si e seus fios. É por esse processo que um corpo fibroso vai tomando forma na superfície do líquido onde elas se instalam e se nutrem. Nessa zona superficial, entre um ambiente e outro, entre o líquido e o ar, elas vão criando uma terceira coisa, uma outra superfície que devém a partir de inúmeros encontros e emaranhamentos. Guardo a intuição de que esse procedimento de composição das bactérias e leveduras da Kombucha se aproxima curiosamente de algumas proposições coletivas de Angel Vianna, em especial a que acabei de descrever.

Nos laboratórios que propus à programação do Seminário “Conchas, peneiras e bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade”, continuei, à minha

maneira, a aula do papel que um dia fiz com Angel Vianna. Acrescentei algumas folhas de papel produzidas não a partir de celulose vegetal, mas a partir da celulose bacteriana da Kombucha. Produzir essas folhas de papel de outra natureza, envolvem, sem dúvida, um gesto de desmembramento e desfazimento desse corpo fibroso que as bactérias e as leveduras compõem. No entanto, o desfazimento, nesse caso, torna possível conformações outras, que servem a outros encontros.

Os diferentes processos de conformação e secagem do papel/pele de bactérias e leveduras da Kombucha modificam, evidentemente, o resultado de sua textura, sua resistência, sua capacidade de dobrar e desdobrar-se, de rasgar ou não, de ser mais ou menos translúcido, mais ou menos elástico e convidativo à relação e ao toque. Como superfícies, as peles de Kombucha apresentavam-se à relação com marcas, suturas e rugas. Uma superfície ou pele diferente da superfície de um papel em branco. Mais parecida com a nossa própria pele, talvez.

Nos encontros, não repetimos todas as etapas da aula de Angel, mas nos concentramos nas possibilidades de dobramento e desdobramento a partir do toque. Não um toque que manipula, mas que percebe-se como continuidade nas

diferentes possibilidades de manuseio. Durante as conversas e trocas após as experiências, foi curioso notar uma repetição do apego a determinadas formas de dobrar ou a determinadas conformações que o manuseio daquela superfície proporcionava. A irritabilidade, quando o material não realiza os nossos desejos, mas também, as alegres surpresas do que não se pode esperar e acontece apenas no encontro com o material. Quando aparece o “objeto”, a “coisa”? Quando e como ela se desfaz? O que ganha passagem no processo de desfazimento de uma conformação? Isso que ganha passagem compõe a que modo? Essas foram algumas questões que elaboramos a partir do estudo e de uma convivência relacional breve com esse material.

Assim como o movimento sublinhado no ensaio de Nancy, ou como no movimento desenhado pela proposição de Angel Vianna e como no funcionamento das bactérias e leveduras em questão, fazer pele engaja, inevitavelmente, esses dois movimentos de desmembramento e desfazimento em seu sentido compositivo. A aproximação com essas zonas superficiais, por meio do toque com nossa pele, por meio da atenção aos fluxos do mundo, seus emaranhados com outras superfícies — como a superfície do chão, do solo, do mar, do corpo e da pele de outros vivos — não





deixa de ser um trabalho de frequência nas diferentes dimensões sensíveis. Essa frequência é, precisamente, aquilo que abre possibilidades para que possamos criar outros reais possíveis, mas, também, para que possamos criar outras relações com nossas condições reais. Esse me parece um trabalho tão sutil quanto necessário, assim como são as superfícies que nos envolvem, nos desenvolvem e por vezes se desprendem de nós.

#### *Referências*

NANCY, Jean Luc. *Pele essencial*. Tradução Charles Feitosa. *O Percervejejo*, Revista online, PPGAC UNRIO, Vol 6 n.1, janeiro-junho 2014, p.1 - 12.

Marcelle Ferrete

Desvio de ser:  
a pele, a identidade  
e a viagem



Desde o início trabalho a pele em dobras — que não posso dizer serem as mesmas de Deleuze, por desconhecimento e falta de aproximação. Minha dobra é em sentido de desdobrar-se, descobrir camadas, como quem encontra o que não sabe que estava à busca. Em afeto enquanto verbo, nem tudo o que reluz é ouro. Posso dizer, então, que esses desdobramentos muitas vezes expõem profundidades obscuras e, sendo a pele aquilo que abre o corpo para o contato exterior, encontro nela meu ponto em extensão de fruição.

Chego a José Gil através da escrita, sensação e sonho. Ele diz que eu busco curar a pele de outras através da minha e a minha própria através de outras peles que expando, como o papel, o lençol e a água. “A pele, em mutação, muda de natureza, crispando-se, dilata-se: procura tornar-se um novo mapa para novas intensidades” diz (2020, p.60). Respondo que a psicologia alega não haver cura, portanto, não me preocupo com ela – mas ele, filósofo que é, me pergunta: E para onde você vai, se não for em busca dessa tal cura?

Definitivamente não seria um ponto de chegada. Penso que curar seja o desenhar do processo em si, traçar rotas, caminhos, percepções e libertações. Quando mulher, muito disso se dá através dos encontros fortalecedores e reorganizadores de si.

Naquela antiga ideia de que encontrar um outro pode fazer-nos reencontrar a nós mesmos. Ver-se em outras mulheres, em dores que, de tão coletivas, são também intimamente pessoais, nos faz atravessar a nado o sentimento oceânico que poderia vir de José, Clarice ou Freud — indo para muito além da empatia.

Empatia tem um quê de identificação, e aqui, o sentimento que abrigo fala em alcançar um ponto muito específico na alma. Portanto, se sinto na alma, é também sentido na pele— ambas são reflexo e extensão. O quanto de identidade carrego na pele, enquanto história e registro de mim? É a pele que serve ao meu corpo ou o corpo só se dá através da pele? O que seria do corpo humano sem o dever de sentir o mundo através da pele o tempo todo? Talvez não sentir pelos poros tornasse mais fácil o existir. Talvez ainda só existamos em função desse sentir.

O sentimento oceânico de Freud que mencionei, caminha junto com o corpo etéreo de Clarice Lispector e a pele expandida de José Gil. Sentimento, corpo e pele — tudo junto. Em uníssono, um único corpo sustentado em afetos. Completamente submersos em mergulho oceânico, a pele desconfigura e se mistura com o que há de substância no entorno. (R)existida apenas enquanto ideia.

Como refletir um corpo de mulher habitado por e habitando outros corpos, tal como um corpo paradoxal, que pensa o existir através do movimento incessante? José fala de um corpo dançante, mas aqui digo um corpo que se levanta. Que reverbera movimento através de redes de afeto, criação de conexões, gerando possibilidades de caminho. O corpo que dança se movimenta, mas o corpo que se movimenta no espaço também elabora uma escritura dançante de abertura de caminhos. Inscrição de existência coletiva é movimento. E mover-se é gerar condições de existência.


Quando meu corpo de artista é submetido a ser afetado pelas interferências que atravessam, entendo que construo um corpo — meu corpo — onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau. Se não couber ao meu corpo de mulher (em pele-oceano) permitir que outros tantos corpos naveguem, não saberia como reverberar a presentidade do verbo ser que nos conecta.

Por outro lado, essa pele que endossa a unidade, zela também pela identidade. Preserva em contornos tangíveis o que há de mais precioso: a alma, que traz a cada uma de nós. O contato com a pele é, portanto, o contato mais direto que fazemos com a alma.









Pensar o toque de quem toca, não de quem é tocado, vem com uma preocupação de interferência. Talvez por isso o toque seja dito como tabu — ou mesmo por isso o toque realmente devesse ser tabu. Pois o que acontece quando invade-se a pele através do toque não desejado? Rasga-se camadas de alma.

Em rasgar camadas de alma, entendo que de mulher passamos a fragmentos. Seriam esses fragmentos – tidos em peles – que nos unem de tal maneira, que proporcionem um corpo etéreo coletivo? Não seria o “ser mulher” que nos conecta, mas o descamar-se? Talvez o que nos expanda seja exatamente o que nos rasga. Talvez.

“Talvez” aqui, impera, pelas múltiplas possibilidades de não saber. A escrita em costura é um navegar incerto, porém, preciso. Desenhar um barco em tecido, costurar suas arestas em bainhas não tão bem acabadas, mas delineantes, para que o navegar seja possível. Flanar é atravessar um oceano sem cais à vista. Flanar também indica navegar sem querer chegar, e sem estar perdido. Flanar, na extensão de escrever, é costurar em linhas finas, à mão, ao tempo, ao vento... Navegar junto ao mar.

Vivo num confuso de ser eu entre outras – me ver em outras. Com escuta ativa, ainda que quase sempre flutuante, percebo que a linha que conecta é a mesma

que separa, como pele. Une tanto quanto individualiza. Escutar em afeto é presença de transformar-se. E nesse transitar de sentidos acontece a identidade, que só pode ser reconhecida em meio coletivo. Conceição Evaristo diz que: “Da voz da outra, faço a minha, as histórias também. Portanto estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes se (con)fundem com as minhas” (2020, p.7). Como saber-me sem enxergar em mim uma outra? Tantas outras? Tem um quê de ser mulher que traz no sangue gerador de vida um espelho onde o reflexo flui cristalino tal qual n’água.

Nosso sangue-oceano tem o valor da verdade. Palavra de mulher só vale quando sangrada. Mas escrever já não é sangrar? Ainda assim, precisam do rasgo que abre a carne e escorre o sangue em dor estetizada? A dor escutada também não serve? O direito à voz nos arranca o direito ao silêncio. Se é para dizer da dor, mostra onde sangra. Arranca a vida, expulsa a veia, e pulsa, pulsa, pulsa.

Navego em frotas inconstantes, flutuante, sem ainda avistar porto. A trajetória vem compondo um tecer desconhecido, através de diálogos e memórias viventes que chegam em ondas, colidindo — mas também conduzindo — o barco de onde parto.



Navegar em ressonância de outras como a mim mesma é também gerar movimento de rotas de cura. Sendo o caminho o próprio caminhar, não vejo de fato um cais para aportar.

A escrita (essa e outras) foi gestada enquanto eu me via espalhada, em escuta flutuante — ativa e suspensa, vivendo além de mim mesma. Percebendo o entorno enquanto uníssonos bradadores de mim. Aqui, bradador adjetiva, não personifica. Pois, quando pessoa, bradador assusta, e quando adjetivo, bradador delira. É o delírio do desvio que me desperta à lucidez.

O desvio que permite atravessar, mesmo embora atravessar sempre seja difícil. Em estado de suspensão, novas questões e poéticas me atravessam e, assim, é possível a naturalidade de peneirar inconsciente e consistente. Ser navegada pelo próprio correr do mar também é difícil.

Compusemos uma fluida fita de Möbius em nossos encontros, tecendo costuras juntos, elaborando silêncios e vozes. Escrever a partir da potência daqueles momentos é como submeter-me ao corte que Lacan diz inaugurar o eu. Pois, uma fita de Möbius ao ser cortada, torna-se uma fita comum. Em solitude, meu pensamento é apenas comum.

Talvez minha busca mais instigante seja o trânsito delirante entre a(s) outra(s)

e eu. Somente dessa travessia os barcos — com bainhas frágeis, ainda que feitas à mãos — saibam chegar. Não num destino, mas num olhar flutuante. Aqui, quem flutua, é o ser. O barco é caminho, o olhar é caminhar.

Repito palavras que ecoam e não se esgotam de sentido, como gestos soltos no infinito. Todo ponto sentido de dentro é imenso. Pretendia falar sobre a clínica na arte, a clínica como acontecimento, a cura como um caminho de transformação, pensar coincidências opositórias...

Traçar o caminho como se me fosse conhecido o mapa. Mas o delírio me toma a direção. Atravessar é difícil. Mas, delirante, é fluido e prazeroso. O desvio, assim como a vida, se impõe.

#### *Referências*

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2020.

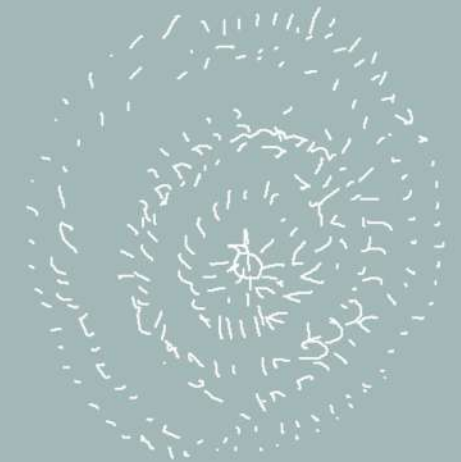
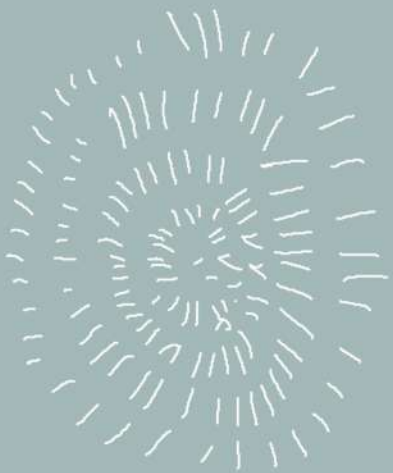
GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2020.





Eduardo Passos e Tato Taborda

# Escuta: questões éticas, estéticas e clínicas



**Tato Taborda:** Enquanto você estava chegando, Edu, antes de começarmos essa conversa, fiz com o grupo um experimento sonoro de ressonância com um piano em uma sala próxima. Achei que seria melhor começar a tratar da vibração por simpatia com uma experiência físico-acústica, que chegasse diretamente ao corpo, ativando os sentidos antes de qualquer conceitualização. Quando mais adiante esse princípio for referido, vai estar lastreado em uma experiência corporal armazenada.

**Eduardo Passos:** Ótimo.

**Jessica Gogan:** Muito obrigada Tato por nos proporcionar esta experiência. Bom, acho que podemos iniciar oficialmente. Agradeço a presença de todos, todas e todes e uma especial gratidão a Tato Taborda e Edu Passos. É realmente muito especial ter vocês juntos. Pra quem não me conhece, sou Jessica Gogan, professora colaboradora do Programa de Pós graduação de Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) na UFF, também pesquisadora, educadora e curadora. Essa conversa é um desdobramento de uma série de conversas, encontros e trocas que se iniciou com o grupo *Trans* organizado por Eduardo Passos e Noelle Rezende, reunindo pesquisadores, artistas e terapeutas interessados nas questões e práticas transdisciplinares entre a arte e a clínica. O grupo se inspirou no trabalho do educador

e escritor francês Fernand Deligny que conviveu com crianças autistas nos anos 60 e 70 na França, produzindo filmes, textos e mapas, num rico estudo de acompanhamento clínico/artístico. Edu também participou com outros pesquisadores na organização de encontros internacionais sobre Deligny, onde Tato e a bailarina Maria Alice Poppe fizeram uma performance maravilhosa. Esta conversa hoje é desdobramento do que se iniciou ali, nestes emaranhamentos de interesses, práticas, questões e conexões. E para mim, como professora colaboradora no PPGCA/UFF, no último ano de um pós-doc sobre conceituações de cuidado na contemporaneidade, vejo ela como parte de um ato de devolver, socializar e compartilhar os encontros maravilhosos que tive o privilégio a ter ao longo deste tempo de pós-doc.

Então, temos o prazer de ter conosco Eduardo Passos, professora titular do Instituto de Psicologia da UFF, com uma vasta experiência clínica trabalhando com vítimas da violência do Estado e autor de vários livros, como *Pistas do método da cartografia*, com Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, fundamental para pensar a questão do método, e mais recentemente, o livro maravilhoso *Transversais da subjetividade: arte, clínica e política* com Danichi Hausen Mizoguchi.

Temos, também, o prazer de ter Tato Taborda, músico e compositor experimental, professor do departamento de arte da UFF, e atualmente coordenador do curso de graduação em arte. Autor de textos e composições multimídia, como a ópera *A Queda do Céu* realizada em diálogo com Davi Kopenawa. Também tem experiências numerosas de colaboração com performances teatrais e de dança e, recentemente, lançou o também maravilhoso livro, *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Como Tato postou no seu Instagram sobre hoje, vamos ter muitas vibrações por simpatia.

Esta conversa faz parte da disciplina “Conchas, peneiras e bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade” e pensei que podemos iniciar nossas “vibrações” a partir da simbologia da concha. Imagino que em algum momento, todes aqui, pelo menos uma vez, experimentaram levar uma concha a sua orelha, pensando poeticamente que lá podemos ouvir o mar. Mas, na verdade, o que ouvimos é o nosso ambiente ampliado. Hoje, além de escutar Edu e Tato, também é um convite para escutarmos ao nosso redor e a nós mesmos. Então, vou passar a palavra para eles com uma pergunta: o que pode uma escuta?



**Edu:** Tenho que começar agradecendo essa oportunidade que a Jessica criou para nos colocar ao lado. Em especial ao lado do meu amigo Tato Taborda, com quem tive uma amizade súbita e recente, a partir dessa experiência que foi criada lá no Instituto de Psicologia, os Encontros trans, que aconteceram de março de 2018 a maio de 2019 quando colocávamos lado a lado um clínico e alguém do campo das artes para pensar essa experiência de perturbação que se produz entre a clínica e o não-clínico. Uma experiência de perturbação que, certamente, tem sua dimensão acústica e erótica, tal como se sente ao ouvir uma viola d'amore. Esse é um instrumento barroco, geralmente tem seis ou sete cordas de jogo, que são tocadas com um arco sobre elas. Possui um número igual de cordas simpáticas localizadas abaixo das cordas principais que não são tocadas diretamente, mas vibram em sintonia com as notas tocadas. Essa experiência vibracional tem seu correlato no pensamento que se produz na zona de interesse, nessa zona de intersticialidade entre mim e o outro, entre uma corda e outra corda, entre um instrumento e outro instrumento, entre a orelha e a concha. É nessa zona que alguma coisa se passa e que se pode designar a partir da ideia de trans. A experiência do pensamento contemporâneo tem que ser pensada, considerada e

afirmada a partir desse paradigma trans, de transdisciplinaridade.

O que acontece entre a clínica e a música, entre a música e a ciência, entre a ciência e a filosofia? Alguma coisa se passa aí, se passa entre. E é nessa experiência da passagem ou, na nossa devoção à essa senhora da passagem que pensamos e fazemos uma aposta. Eu escrevi, num gesto de devoção, um pequeno texto acerca dessa experiência que não lerei, mas que me orienta agora. Esse título proposto por Jessica para a disciplina — “Conchas, peneiras e banhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade” — traz para nós uma proposta, na forma de uma ementa, fazendo um convite para pensarmos a arte como dispositivo de escutar, devolver e costurar. Quero destacar a indicação, que a Jessica faz, da importância no cenário clínico e estético do contemporâneo, do trabalho de Lygia Clark. Um trabalho que nos ajuda a acessar um modo de avesso da obra, um certo interesse pelo avessamento, pelo pensamento do avesso.

Lygia Clark se refere ao “estado singular da arte sem arte”, a princípio, um paradoxo. Como é que, nesse paradoxo, alguma coisa de importante acontece e, no caso, nos liga? Vamos dizer que esse estado da arte sem arte é um estado limite, uma experiência limiar, algo no limite entre a arte

e o que não é ela. Interessa o limite da arte, isso que nela se repete na diferença, isso que dela ressoa em outros domínios, e que não necessariamente se explica ou, se se explica, se explica nesse sentido etimológico da palavra: se desdobra, se explica para fora — *explicare* que em latim tem esse sentido de dobrar para fora. Pensar, então, a ressonância como esse desdobramento, esse avessamento para fora.

E como é que vivemos nesse avessamento? Alguma coisa que não se sintetiza, que não se equaciona, que não pode ser reduzida a nenhuma fórmula, mas que é da ordem do sensível. Algo próximo do que, no limite da visibilidade, não pode ser ouvido, não pode ser cheirado, mas que só pode ser visto. Ou, no limite da acústica, aquilo que só pode ser ouvido, e que nenhuma tradução definitiva entre o que só pode ser visto e o que só pode ser escutado se realiza. Ou se se realiza, é em uma tradução que é uma traição. Trai-se o regime de sensibilidade da visão se o fazemos atravessar o regime de sensibilidade da escuta. Não há tradução definitiva entre eles, mas há uma comunicação aberrante quando transversalizamos essas experiências sensíveis, gerando entre elas um acontecimento estético: alguma coisa interessante acontece, um “estado singular”. Vamos chamar o que acontece no limite da

sensibilidade, por exemplo, entre o que só pode ser visto e o que só pode ser escutado, como um estado singular que é o “estado da arte sem arte”. Esse estado singular da arte sem arte, não cabe nos limites da moldura. Questão importante para Lygia Clark entender a insuficiência de qualquer tentativa de delimitar a obra de arte nesse quadro de referência que a moldura materializa. Alguma coisa que impõe na arte esse transvasamento, alguma coisa de líquido, alguma coisa de dissolvente, que seria própria da arte.

O neoconcretismo carioca se caracteriza por essa experiência de ultrapassamento dos limites. Lygia chamou de linha orgânica a experiência sensível em um estado da arte sem arte: ela colocava dois planos de cor um ao lado do outro para provocar a experiência visual de uma linha sem linha. A linha orgânica era sentida e, no entanto, não havia o desenho da linha. Essa experiência, evidentemente paradoxal, também pode ser vista como de uma certa utopia, nesse sentido mais etimológico da palavra, de um não-lugar. Poder entender a arte sem arte como utopia, ou entender a arte sem arte como uma experiência de não-lugar e o convite para a experiência estética de habitar esse não-lugar.

E o que é estarmos orientados para uma experiência do não-lugar? Alguma coisa que só pode ser sentida nos orienta ao que

só pode ser pensado. O que só pode ser pensado se torna, para nós, certa orientação, certa direção, um certo sentido — sentido na tríplice acepção da palavra: 1. significação; 2. direção; 3. regime de sensibilidade. A tríplice dimensão do sentido.

Pensar a experiência que estamos tendo agora entre mim e Tato, entre a clínica e a música, como “um estado de arte sem arte”, nessa tríplice acepção do sentido, isso que Lygia chamou de “estado singular”. Entre nós, podemos dizer que se traça uma linha orgânica, linha que não existe propriamente como uma coisa, um objeto ou um produto, mas existe como uma objetificação, como uma produção de sentido nessa zona de perturbação que acontece no encontro. Vamos dizer, então, que esse estado de arte sem arte é a dimensão da *poiesis*, é a dimensão da criação que coexiste com o criado, sem dele se separar. Tal como agora, o que dizemos eu e Tato se distingue mas não se separa.

Há o poema e há a *poiesis*, duas dimensões que não se separam na obra, embora se distinguem enquanto processo de produção (*poiesis*) e como produto (poema). De que maneira um gesto estético pode extrair do poema a pura *poiesis*? Pensemos em um gesto que permita a experiência da pura *poiesis* como ressonância, vibração d’amore, como a experiência que se faz pela

relação vibracional entre os corpos, e não propriamente por aquilo que se contém nos limites de um corpo, de um quadro de referência, nos limites de uma moldura, nos limites de uma disciplina. Um estado de criação não estático, mas necessariamente processual. Uma processualidade pulsante, ressonante, que se faz por esse efeito de simpatia, já que envolve quem vê, quem escuta, envolve quem sente. A simpatia como um modo de lidar com o *pathos* por sintonia afetiva, por envolvimento vibracional, por contágio. Trata-se de uma experiência estética que, necessariamente, se faz através da participação daquele que sente. É preciso uma experiência participativa.

A contemplação aqui é, necessariamente, envolvente: ela me envolve, e, ao me envolver, ela me convoca para certo compromisso, ou diríamos, uma implicação. Eu tenho que estar implicado nessa experiência da *poiesis*. Na experiência da linha orgânica — a experiência trans — encontramos *Nossa Senhora da Passagem*: certa experiência feminina que se dá na zona de passagem em que algo acontece, em que algo se passa. Algo se passa entre domínios disciplinares, numa operação que não é da interseção, mas da intercessão, nesse sentido de interceder, intervir, perturbar. Ou seja, nessa zona de passagem, no lugar de criar uma interseção, cria-se uma perturbação.

Esse é o conceito de *intercessor* que Gilles Deleuze propõe no livro *Conversações*, uma operação que se faz em uma zona trans de perturbação entre domínios. A intercessão se faz, então, na experiência da passagem. *A Senhora da Passagem* é a intercessão.

Vamos dizer que nesse movimento intercessor, na experimentação, habitar essa zona trans do limite e poder ficar no limite é, necessariamente, implicar-se com o processo, o que significa dizer acessar uma dimensão do tempo. Não o tempo cronológico, o tempo de *Kronos*, o tempo da cronificação, tal como a cronificação de um sintoma em sua repetição, mas uma outra dimensão do tempo em que nos trans-formamos. Esse tempo é o do devir. No processo algo advém, advém de um inespecífico da experiência de ressonância, alguma coisa surge como um efeito ressonante. A expressão alemã do Freud para falar d’Isso é *Wo Es war, soll Ich werden* — onde Isso estava indefinido, da zona trans, o eu há de advir.

O eu, cada um de nós, é um efeito advindo do fundo inespecífico dessa zona trans: somos o poema resultado de uma *poiesis*. A questão é a de como acessamos essa dimensão da *poiesis*. Como a clínica acessa essa dimensão da *poiesis*? Como a arte é um trabalho com a *poiesis*? Qual é a experiência no limite entre a arte e a clínica? Vamos dizer, então, que o trabalho é de

acompanhar o devir, e no caso, acompanhar o devir desses conceitos que caracterizam a discussão tanto da clínica quanto das artes.

Uma artista pesquisadora como Lygia Clark nos interessa porque ela se situa exatamente nessa zona trans. No final da sua obra, ela começa a produzir experiências que são indecidíveis. *A Estruturação do self* é obra de arte ou intervenção clínica? Desde os *Bichos*, junto com os *Parangolés* de Hélio Oiticica, alguma coisa nos levava a experimentar essa zona trans. Para Lygia Clark, essa experiência da zona trans produzia um efeito sobre aqueles que eram chamados a participar daquela experiência que, na verdade, era uma desestruturação do self. Ela produzia um efeito esquizo, de fragmentação da experiência, para permitir a tomada participativa do gesto de estruturação, para que o sujeito pudesse viver uma epifania, essa experiência demiúrgica de renascer, de criar-se. Vamos dizer que essa criação se faz a partir de forças propulsivas. O conceito em alemão é *Trieb* que significa pulsão. Na base dessa zona inespecífica da *poiesis*, que não é minha, nem é dele, não é nem de uma corda, nem de outra corda, não é nem da clínica, nem da arte, encontramos uma fonte pulsional. A pulsão guarda uma inespecificidade, situando-se nesse limiar entre o somático e o psíquico, não é nem propriamente do corpo, nem é propriamente

da psique, mas numa zona indecidível entre o corpo e a alma, onde a subjetivação se faz. Nessa experiência equívoca de não ser propriamente o corpo, nem a alma que nos constituímos na inquietação, na aflição de não poder ser definitivamente. Como é que lidamos com a aflição de não poder ser definitivamente? A arte e a clínica são tecnologias para nos ajudar nessa aflição, para nos ajudar nessa angústia de estar no inespecífico.

No livro do Tato *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*, temos uma experiência desse tipo: música, ciência e filosofia entram em um regime de ressonância, que Tato chama de ressonância por simpatia. O livro é o testemunho de uma política cognitiva que se produz em tal zona trans, nessa experiência que se faz por vibrações entre domínios. Isso acontece de tal maneira que resulta, da experiência do livro, não propriamente uma ciência da música ou uma filosofia propriamente dita: não é música, não é uma partitura, não é uma ciência da música, não é uma musicologia, ou uma acústica, nem é propriamente um ensaio filosófico. Ele guarda essa indefinição que é própria da escuta musical do que não é música. Afinal, como fazer uma escuta musical do que não é música? Como encontrar a música na não música? É isso... leiam o livro do Tato que

vocês vão entender mais efetivamente o que eu quero dizer. Extrair a música do texto da filosofia e da ciência, ou escutar essas vibrações d'amore que há entre música, ciência e filosofia. Trata-se de uma escuta de interesse, no sentido etimológico da palavra: inter-esse, isto é, ser-entre. Interesse é isso, nós somos interessados, não interesseiros. Não somos interesseiros pelo que é próprio do outro. Eu não tenho nenhum interesse no que é próprio de Tato, mas eu quero poder deixar-me tocar, porque isso, que para mim, é uma impropriedade, tem poder de perturbar a minha propriedade, aticando o impróprio em mim. Não é uma relação interesseira, mas é uma relação de interesse no encontro interessante. É apostar, então, nesse encontro, onde algo se passa como estado da arte sem arte, ou o singular da arte. Um singular da arte que me perturba e produz, em mim, um efeito intercessor. Essa natureza perturbadora, que é o estranho a mim, me ajuda a produzir esse estranhamento em mim, única possibilidade de saúde: acessarmos o estranho em nós, para podermos, então, devir outro, alterar-se.

Saimos do regime da repetição cronificada, saímos do regime do tempo *Kronos*, para entrar nessa outra experiência do tempo que é a do devir, o tempo da diferenciação. O desafio da clínica e o desafio da arte no contemporâneo é, de

alguma maneira, ajudar nos processos de diferenciação. O Roland Barthes tem uma fórmula interessante, quando diz que o bom livro não se define por ser legível, mas por ser escritível. O bom livro faz com que eu acesse a poiesis da literatura, ele me faz escrever. Ou seja, mais do que me fazer ler, ele ativa em mim uma potência literária. E essa ativação da poiesis faz da obra de arte um operador de ativação sensível. Ela produz um sentido para aquela aflição de todos nós que adviemos do plano indefinido e inespecífico do inconsciente. Advir da zona trans, das ressonâncias, das reverberações, isso produz uma aflição, isso produz angústia, é a angústia de todos nós.

A arte como ativação do sensível faz com que possamos manejar de uma outra maneira com essa aflição. Manejar com essa aflição é pegar a onda da poiesis para fazer um desvio. Desviar, no grego, é um verbo que tem o sentido de inclinar. *Klinike tekhnē* é “prática à beira do leito” associada aos que cuidam dos acamados. *Klinikos* é, “leito, cama, aquilo sobre o qual se deita”, de uma base indo-europeia *Kli*, “recostar, inclinar”. O sentido etimológico de clínica é o movimento de se inclinar sobre o acamado, sobre quem está na cama. Essa ideia de fazer uma inclinação, um desvio, aparece em uma outra palavra, de origem greco-romana, e que foi usada para dar conta de

uma tese cosmogônica. Os gregos tinham uma preocupação de explicar como é que passamos do caos para o cosmos. James Joyce chamou tal passagem de caosose, que é uma palavra que Felix Guattari gosta muito. O que é a caosose? Como explicar a passagem do caos para o cosmos? Como se cria a ordem?

Os atomistas gregos tinham uma tese, que depois foi retomada pelos romanos, de que o início é a noite. Para os gregos a noite é o caos; no início é o caos. E o que é o caos? O caos é o efeito da queda livre das unidades mínimas da realidade, que são os átomos. Os átomos com sua massa se precipitam na noite em queda livre, em um movimento de queda em linhas paralelas. A queda dos átomos no vazio da noite é, para os gregos, o caos. Eles perguntam: mas como o cosmos é criado a partir da noite? Epicuro e Lucrécio propõem uma resposta: a única maneira de responder a essa pergunta é dotar o átomo, além da massa, de um impulso a desviar. Chamaram este impulso ao desvio de *Clinamen*. É porque em cada átomo há um impulso que o desvia da sua rota, que ele se choca e faz um agenciamento com o outro, uma ligação (Eros), criando alguma zona de contato. Produz-se um desvio *clinâmico* que é caosmótico.

A ordem é resultado de um desvio de si: quando me desvio de mim mesmo

por um agenciamento é possível gerar uma ordem, gerar um sentido na tripla acepção da palavra. A clínica e a arte têm competência *clínâmica*, ou seja, diante dessa experiência aflitiva, que é a experiência de sermos e não sermos ao mesmo tempo, de estarmos nessa relação com o indefinido, essa aflição recebe da arte e da clínica dispositivos para manejar com isso. Do ponto de vista clínico, o sintoma estanca o desvio, endurece os efeitos do processo de subjetivação, me dificultando sair do lugar. Como produzir o desvio e intensificar o que nos é *poiesis* desviante? Os processos de subjetivação ativam a subjetividade que está fora do sujeito, dimensão subjetiva fora de si, que está na experiência de ressonância comum.

Por fim, é preciso dizer, por razões muito atuais, que o desvio é sempre um desvio à esquerda. Não tenho como pensar o desvio sem que possa entender o que é o movimento da esquerda. Não a esquerda como lugar, tal como na assembleia constituinte da Revolução Francesa se entendeu o lugar dos jacobinos, que ficavam à esquerda, diferente do lugar dos girondinos, que era à direita. Pensar a esquerda como um movimento é tomá-la como um não-lugar crítico. Não há desvio à direita, porque a direita é o que, por definição, conserva a direção e um lugar. A direita não tem desvio, é, por definição, o lugar conservador.

Eu queria, então, que pudéssemos pensar, a partir desse contato vibracional com a *poiesis*, a partir do que a arte e a clínica nos fornecem, qual é o sentido de uma experiência de desvio à esquerda. Alguma coisa próxima do que o Cildo Meireles chamou de *Desvio ao vermelho*, uma instalação que teve sua primeira versão em 1977. Você entra na obra e, ali dentro, experimenta o sentido do que Cildo está problematizando. O desvio ao vermelho é uma ressonância da astronomia, porque deriva de um conceito, proposto no século XIX, para pensar a distância das estrelas. A partir das pesquisas de Christian Doppler, em 1842, explica-se o movimento estelar a partir do fenômeno de cor da experiência visual da estrela. Ou seja, a distância e a proximidade da estrela em relação à terra, pode ser medida segundo a fórmula de Doppler, a partir do que dela emana de uma luz vermelha. O desvio para o vermelho é, para Doppler, uma certa indicação do sentido do movimento da estrela. Entre a arte e a astronomia, entre a arte e a política, se faz, então, um agenciamento interessante. Entender a esquerda como esse movimento de desvio de um lugar é pensá-la como desvio do padrão. Um desvio para o vermelho, nos obriga a tomar a esquerda não como um padrão, que é a estabilidade estatística da maioria. Esse entendimento traz

um problema quando estamos implicados em uma democracia representativa que precisa do voto da maioria. Como se conjugam os nossos movimentos à esquerda com a democracia representativa? A maioria é sempre padrão, e o padrão é conservador. Já a minoria é sempre um desvio do padrão. Temos aí uma equação difícil quando estamos às vésperas de uma eleição tão importante como a que nos espera no final de 2022 no Brasil. Afirmar a esquerda como movimento minoritário da experiência pobre das periferias da cidade, da experiência LGBTQIA+, da experiência feminina, da experiência da deficiência, da experiência negra, nos força a conjugar esses movimentos com alguma aposta de invasão do padrão para produzir um efeito de desestabilização da maioria e estancarmos a presença da ultra direita no Estado brasileiro. Invasão do Estado para produzir algum efeito de mudança.

O Estado, como todo governo, é conservador. Não há Estado e governo de esquerda. Por invasão do Estado, entendo a estratégia de criação de políticas públicas que possam ser facilitadoras de um devir revolucionário da população: epifanias, insurgências, aparecimentos locais de experiências minoritárias, que o Estado tem que, de alguma maneira, poder garantir. Pois, o Estado frequentemente reprime

esses movimentos. A questão é, qual métodos temos para produzir esses efeitos minoritários ou esses efeitos de revolução de um devir minoritário, de um devir revolucionário? Creio que o que se passa entre a arte e a clínica tem algo importante para nos indicar acerca disso.

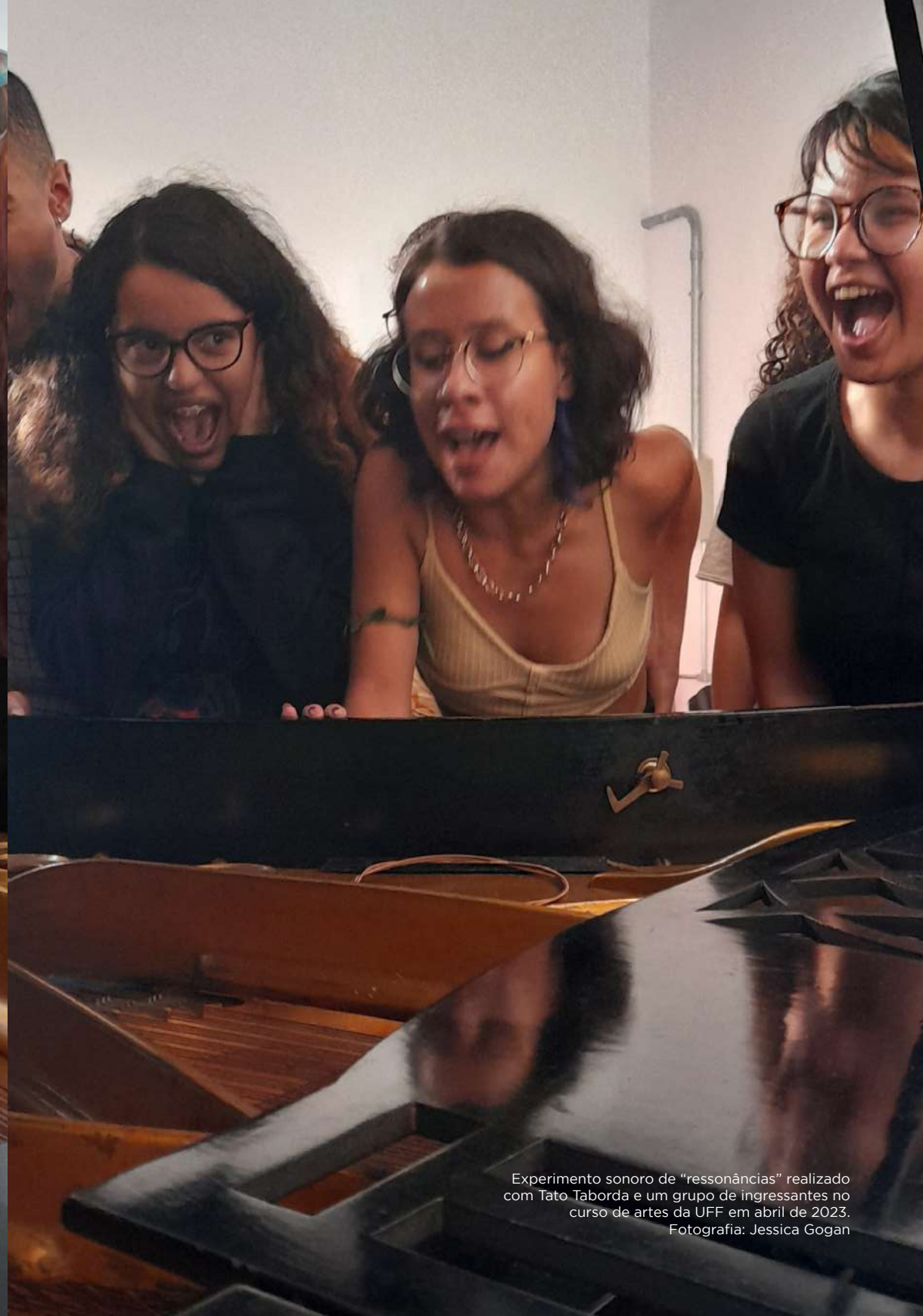
**Tato:** Edu, obrigado pela tua fala, é realmente inspirador pensar a partir da idéia de desvio que você trouxe, de um devir minoritário que surge e se propaga, pensar na esquerda como desvio, como desvio para o vermelho. A própria ideia de desvio para o vermelho é a unidade de medida do quanto nosso cosmos se propaga e expande. Que essa nossa conversa siga então daí, da bela ideia que você trouxe do desvio *clínâmico*, desviando para a esquerda átomos e idéias.

Começo com algumas reflexões sobre a experiência que fizemos há pouco na sala ao lado, de vibração por simpatia feita com o piano. Para quem chegou depois, fomos a uma sala onde há um velho piano, de boa marca mas sem afinação há mais de 30 anos. Ali, com a turma em volta, liberei os abafadores com o pedal e pedi que dessem um berro coletivo na direção das cordas. O berro imediatamente ressoou no interior do instrumento, transportando instantaneamente o conjunto das frequências individuais de cada participante para fazer vibrar as cordas do piano, ressoando nas cordas o acorde dissonante daquele berro.









Experimento sonoro de "ressonâncias" realizado com Tato Taborda e um grupo de ingressantes no curso de artes da UFF em abril de 2023. Fotografia: Jessica Gogan

Antes de falar da vibração por simpatia, esse trânsito de *pathos* entre corpos diferentes, ressalto que aquele piano não era afinado há mais de 30 anos e que quase todas as suas cordas tinham desvios maiores ou menores em relação ao padrão de afinação, que no caso do piano é chamado de *temperamento igual*. No *temperamento*, o intervalo, a distância entre cada uma das 88 notas deveria ser idêntica, de um semitom. No entanto, naquela contingência desviante de desafinação e considerando que a maior parte de suas 88 notas possui três cordas que deveriam estar afinadas entre si, podemos considerar que a desafinação multiplicou a singularidade de frequências no piano, gerando centenas de frequências diversas, prontas a ressoar se expostas à frequências idênticas emitidas pelo grupo. Naquele caso, o desvio causado pela desafinação favoreceu uma maior identificação das frequências do grupo com cordas específicas do piano, graças ao desvio da desafinação em relação à grade estável do *temperamento igual*.

Outra consideração importante é que a experiência de ressonância só ocorreu porque, antes do berro, eu apertei o pedal que libera o conjunto de abafadores do piano, deixando as cordas desimpedidas para vibrar. Importante: cordas abafadas não vibram. Outra ainda é que as frequências das vozes não foram parar dentro do piano, elas já

estavam lá, em estado de latência na (des) afinação de suas cordas. Se algo transitou, foi a intensidade do berro, não as frequências. As cordas do piano desafinado foram excitadas pela identidade com as frequências do berro de vocês e qualquer nota que eu ou nós cantássemos ali encontraria alguma corda com afinação correspondente. Portanto, havendo suficiente proximidade entre os corpos e suficiente intensidade do estímulo, identificação entre as frequências de diferentes corpos e ausência de dispositivos abafadores, a vibração por simpatia é irresistível e, pode-se dizer, inevitável.

Pensando no que o Edu falou, sobre o desvio *clínâmico* dos filósofos atomistas, podemos pensar que a desafinação pelos 30 anos de abandono do piano desviou as cordas do padrão normativo de afinação, fazendo ele mais sensível às vozes que não cantavam notas de um coral de Bach mas frequências aleatórias de um berro coletivo. Quando isso acontece, não há alternativa a não ser vibrar por afinidade, por simpatia, por ressonância, a menos que as cordas sejam abafadas. Dispositivos abafadores de várias naturezas e calibres estão aí, por toda parte, o tempo inteiro. Alguns internos aos corpos, outros externos a eles mas, em todos os casos, com potencial de inibir, constranger, impedir vibratibilidade de frequências no encordoamento desses corpos.

Expandindo o fenômeno da ressonância entre corpos do campo restrito da acústica para um campo ampliado, que incluía modos de relações entre subjetividades, podemos trazer do indivíduo-piano, de seu encordoamento, o mote para pensarmos em encordoamentos interiores e “frequências de afeto”. A partir daí, pensarmos a possibilidade de ressonâncias, de vibrações por simpatia quando frequências de afeto de um corpo encontram frequências correspondentes em outro corpo.

Felizmente, nossos encordoamentos interiores não são fixos e estáveis, como seriam os de um piano afinado diariamente. Como no piano, essas “frequências de afeto” estão também sujeitas a desvios, modulações. Novas cordas podem sempre ser instaladas a qualquer momento, a cada nova idéia que se escuta, cada nova música que se ouve ou fragrância que se cheira. Da mesma forma, mas no sentido oposto, outras cordas vão sendo desativadas, seja por desuso ou por que vão tornando-se impertinentes às modulações que ocorrem em nossos “campos harmônicos” subjetivos. O que Edu falou no final, do desvio para o vermelho que parece estar acontecendo nesse momento, me leva a pensar que no momento político que estamos vivendo agora, alguns corpos dessa maioria parecem estar em desvio ao vermelho,

impulsionados por uma minoria que resistiu e sobreviveu a esses quatro anos de barbárie institucionalizada. Na complexidade das cordas que constituem os encordoamentos dessa maioria que até então não ressoavam as frequências dessa minoria, tanto que ajudaram a eleger Bolsonaro quatro anos atrás, podemos pensar que, agora, algumas cordas até então abafadas foram postas em vibração por simpatia por frequências dessa minoria, postas em desvio, desvio para o vermelho. O que acontece agora pode ser pensado nessa chave, de vibratibilidade em cordas que já existiam mas em latência no encordoamento interior daqueles corpos. Isso explica por que, de tempos em tempos, minorias insurgentes contagiam por ressonância cordas no corpo majoritário que, de outra forma continuaria hegemonicamente em linha reta, ou queda livre, sem desvios na sua trajetória retilínea e conservadora.

Falando um pouco sobre o livro, a motivação para começar a refletir sobre essa ideia de expandir a ressonância a um contexto mais amplo foi uma sensação de profundo mal-estar que vinha fermentando desde fins de 2018. Em março, abril de 2020, com a pandemia começando, vivíamos um momento em que sabia-se quase nada sobre como lidar com tudo aquilo mas, ao mesmo tempo, sentíamos a catástrofe anunciada pelo modo com que aquela conjuntura era



tão mal-tratada politicamente. Naquele momento, percebendo o efeito no meu encordoamento interior das notícias que chegavam, percebia que algumas notícias deixavam as cordas inertes enquanto outras, ao contrário, faziam-nas vibrar. A ideia da ressonância veio, então, como uma possível chave, um índice para aferir a qualidade vibrátil das relações entre indivíduos que se davam naquele momento.

Estavam ali postos dois modos de propagação de frequências de afeto radicalmente opostos. De um lado, um modo de propagação altamente verticalizado, despejando ódio e desinformação em altas doses, propagadas por um consórcio de robôs e indivíduos que apenas ecoavam o sinal emitido do núcleo necropolítico. De outro, um modo de propagação de afetos radicalmente outro, vindo das bordas, das periferias daquele centro, com agenciamentos insurgentes e horizontalizados em diversos âmbitos que se ativavam por vibrações simpáticas entre as frequências de seus agentes. A partir da identificação da natureza dessas duas ondas e das diferenças nos seus modos de propagação, o livro foi se estruturando. Mas tanta coisa aqui que o Edu falou e que dá vontade de devolver... Como ele disse, escutar é receber, devolver e costurar, adorei isso! Jéssica começou o encontro perguntando:

o que pode uma escuta? No momento em que ela perguntou, imediatamente pensei em um texto da Salomé Voegelín, *Listening to Noise and Silence* (Escutando o som e o silêncio). Logo no começo do livro ela descreve uma experiência pessoal impactante, a partir das conferências feitas por Merleau-Ponty em 1948 sobre a obra de Cézanne, encomendadas e difundidas pela Rádio Nacional Francesa. A autora, que conhecia a fundo o texto através da sua versão escrita, conseguiu uma bolsa para pesquisar as gravações originais do Merleau-Ponty nos arquivos da INA (Institut National de l'Audiovisuel]. No momento em que ela colocou o fone de ouvido e começou a escutar a voz de Merleau-Ponty fazendo as conferências que ela achava conhecer, teve uma experiência impactante. A voz de Merleau-Ponty era o próprio corpo do Merleau-Ponty escorrendo corpo dela adentro, a um ponto em que não sabia mais que palavra que vinha a seguir, o que havia na próxima página, enfim, não sabia mais nada a não ser que aquela sucessão de palavras ouvidas e não lidas criava imagens totalmente diferentes das do texto escrito. No momento que descreve Salomé, Merleau-Ponty associava um certo tom de amarelo de uma obra do Cézanne com a textura do mel, que é uma coisa viscosa. Então, naquele momento, Salomé teve a

sensação de que a voz do Merleau-Ponty escorria para dentro de seus ouvidos como um mel, sem que ela pudesse resistir a isso. Lentamente, na velocidade ralentada do mel, a fala modificava o entendimento que ela tinha daquelas conferências, trazia outros significados, mais complexos que os da versão escrita. Pensando na pergunta da Jessica (o que pode a escuta?), a escuta permite que o corpo do mundo penetre como mel em nosso corpo. Como a voz do Merleau-Ponty nos ouvidos da Salomé, a voz do mundo nos invade mais lentamente pela escuta do que por sua imagem, escorrendo para regiões mais profundas e duvidosas que as da visão antes de ser devolvida, de alguma forma.

Pensando na reflexão do Edu, da escuta como receber e devolver, chegamos naquela fórmula maravilhosa do Bergson, do *Matéria e Memória*, de que quanto mais ampla e profunda for a percepção, mais ampla e indeterminada vai ser a devolução. Então, quanto mais fundo esse mel do mundo nos penetrar pela escuta, mais ampla e indeterminada vai ser sua devolução ao mundo. As próprias ideias de devolução e indeterminação da fórmula do Bergson são atributos de sistemas ressonantes, já que há sempre imprevisibilidade quando corpos entram em relação ressonante, pela mutualidade e complexidade das interações

que se dão entre eles. Sobre isso, leio um trecho do livro para vocês:

*Ressonância: vibração espontânea por afinidade de frequências acústicas e de afetos, abandono irresistível do repouso de um corpo afetado pela frequência de outro, que é a sua própria frequência. Devolução de afetação recebida e nova afetação, que enlaça corpos em um ciclo virtuoso, vibração por simpatia, por comoção, por compaixão, que põe corpos em relação mutuamente responsiva, sem dissolver suas identidades.*

Queria destacar isso, “sem dissolver suas identidades”. A ressonância, o modo relacional que põe diferentes corpos em vibração por afinidade, não afeta a identidade desses corpos. Pensando no timbre como expressão da identidade do som, quando uma soprano canta um “La” agudíssimo próximo a uma taça de cristal afinada na mesma nota, não é a voz da soprano que se transporta e soa na taça. O que se escuta na taça é a nota da soprano soando na voz própria do cristal. Dependendo da intensidade da soprano, a vibração, que é o ir e vir das paredes da taça, pode superar a resistência estrutural do cristal e, no limite, a taça vai estilhaçar.

O que transita entre a soprano e a taça não é a frequência, que já estava na taça, nem o timbre mas apenas a intensidade, a amplitude da vibração. As identidades da voz e da taça não são afetadas. Identidades nem são assunto da ressonância, que tem menos a ver com a natureza dos corpos que vibram que com o fluxo de forças intensivas que transitam entre esses corpos, em dupla via. Isso porque uma vez que uma corda 1 excita por simpatia uma corda 2, a corda 2 devolve essa afetação, reinjetando energia no sistema. Então, a ressonância é um fenômeno de mutualidade horizontal entre corpos onde não cabe submissão ou assujeitamento de um corpo a outro.

A gente partiu do piano, mas nesse campo ampliado de frequências de afeto, podemos pensar em corpos de qualquer natureza excitando outros por afinidade de cordas em seus encordoamentos internos, vibrando na medida em que não forem abafados. Então, muitas vezes, cuidado significa simplesmente ajudar a desfazer dispositivos abafadores, como o pedal do piano liberou os abafadores e deixou o berro de vocês ressoar nas cordas.

**Edu:** Esse é o método: Liberar os abafadores.

**Tato:** Liberar os abafadores, é isso aí.

Estratégias para fazer isso com a gente mesmo e nos ambientes onde transitamos. Edu faz dessas estratégias o seu modo de

existência. Como pensar isso nesse campo da “arte sem arte” proposto pela Lygia, como pensar a música sem som? Essa dependência da ideia de música como exclusivamente algo que soa, limita a capacidade de pensar música como organização do pensamento, antes da organização dos sons. Parece paradoxal, mas com o exemplo da Lygia que o Edu trouxe, faz muito sentido admitir musicalidade naquilo que não é chamado de música, nesse lugar da arte sem arte ou no borramento da fronteira entre vida e arte.

Como o Edu também trouxe, o que é essa *poiesis* sem o poema? Sem a presença do poema que dava corpo e ocupava espaço para algo ser identificado como arte? Uma vez parido o poema, o que fica no lugar? Ficam as forças que vão parir outro e outros poemas. Essa ideia de música, ou de uma musicalidade sem música pode transcender códigos, linguagens e entrar nesse campo de forças da arte sem arte, onde não precisa haver música sendo tocada para haver musicalidade. Por exemplo, pássaros voando em bando, alternando suas posições. De repente surge ali uma polifonia, eventualmente um acorde, que vira polifonia de novo e de novo um acorde, e outro porque mudou a disposição, mudaram as notas.

Para mim é meio inevitável que a música seja meu *Umwelt*, aquela ideia do etólogo Jacob Von Uexküll, que estudou

como espécies diferentes percebem o mundo, comparando as diferentes imagens de mundo que essas espécies formam a partir dos seus equipamentos sensoriais. Então, para mim a música é esse filtro, esse *Umwelt*. Termos da música ou da acústica como ressonância, reverberação, eco, microfonia, polifonia, contraponto, harmonia pensados além do sentido estrito do código musical, propondo chaves da música para pensar aquilo que não é chamado de música.

**Jessica:** Tato, pensando esta questão de som e escuta expandida, no seu livro você traz não somente esta dimensão ampliada de som e escuta, mas como isso pode ser uma espécie de proteção. Pois o desenvolvimento destes sentidos é fundamental na floresta como você relata no seu livro porque no momento que a gente vê a onça é tarde demais. Isso mostra que confiar na visão em detrimento de outros sentidos pode ser perigoso. Então como ampliar, expandir nossa capacidade de ouvir, escutar e sentir os sons e as palavras para ser mais pronto para receber esse mel e devolver esse mel?

**Tato:** A gente pensa em imagem, por exemplo, necessariamente associada à visualidade. Mas um compositor que admiro muito, Rodolfo Cesar, vem já há algum tempo pesquisando a ideia do som como imagem e do tímpano do ouvido como uma tela em que essa imagem do som imprime. Cesar

propõe a imagem do som como registro da experiência sonora. Quando você escuta alguma coisa, música, voz ou som, uma imagem se forma e é registrada, arquivada.

Então, se a gente pensar nessa ideia de imagem como registro da experiência, como um hub intercessor entre os sentidos, a experiência auditiva registrada pode ser devolvida como poema, filme, dança ou pintura nas paredes da caverna.

Isso me lembra de um texto muito legal do pensador checo-brasileiro Vilém Flusser, *Por Uma Nova Imaginação*, um pensador incrível que escreveu filosofia em português porque morou no Brasil muitos anos e era casado com uma brasileira. Nesse texto, ele fala dos primeiros registros de imagens de cavalos feitos nas cavernas de Lascaux. Refletindo sobre o gesto que levou alguém a fixar uma imagem de cavalo na parede da caverna, sobre o que estaria por trás daquela imagem e ele fabula: “um cara viu um cavalo, chegou perto do cavalo, abraçou o cavalo, sentiu seu cheiro, subiu nele, andou, galopou nele sentindo o ar batendo no rosto, sentindo aquela potência toda”, e quem aqui já andou a cavalo sabe que é uma experiência que mexe com muitos sentidos. Como devolver a complexidade dessa experiência? Flusser sugere que quem fez a pintura precisou se afastar do cavalo para dar conta dessa devolução, mas não

um afastamento físico, de um metro, dez metros ou subir no morrinho para ver o cavalo de longe. O autor da pintura precisou afastar-se para um *não lugar*, para um lugar da subjetividade, para dar conta de devolver o cavalo. E aí, esse não lugar, é o lugar de registro, de armazenamento das imagens, imagens que resultam de percepções visuais, auditivas, olfativas, táteis. Um banco central de imagens, prontas para serem devolvidas sob outras formas, em suportes diferentes dos que a percepção originalmente registrou. O cavalo que foi devolvido como pintura na caverna deve também ter voltado como cantos, danças, rituais... Uma vez que a gente pensa na imagem como registro da experiência, descorporificada e depositada em suporte neuronal, podemos pensar na complexidade e imprevisibilidade dessa devolução como sendo o cerne dessa idéia de “arte sem arte”, proposta pela Lygia e trazida aqui pelo Edu.

**Jessica:** Interessante pensar nesse receber e devolver junto com o que você colocou Edu, sobre o desvio à esquerda. Algo que imagino que está muito presente para todos nós nesse momento. Como receber, devolver e desviar no mesmo tempo? Acho que tem a ver com você falou Tato, do que a caixa de ressonância tem que ter uma saída... E quais são as nossas saídas? No seu livro Edu, você cita Peter Pál Pelbart quando ele pergunta:

“Como combater o adversário sem espelhá-lo?”. No contexto político atual de extrema direita, às vezes presente em nossas famílias, pode ser muito difícil escutar e me pergunto, mesmo acreditando que escutar é preciso, se escutando a gente, de alguma forma, vai valorizando um ponto de vista. Então, como combater este adversário sem espelhá-lo? Como lidar com esses desafios de escuta? Que é muito menos mel, talvez o oposto.

**Edu:** O tema da escuta é um tema muito específico da clínica do inconsciente. A psicanálise tomou como acesso sensível do inconsciente a escuta. E quando Freud inventa o conceito de inconsciente e inventa um dispositivo para o acesso a essa invenção, que é o setting clínico, ele criou o divã. O divã tinha um propósito, que era garantir um acesso pela escuta, e não pela visão, pois ele não queria ver e nem queria ser visto pelo paciente. Então ele está dizendo: “O acesso tem que ser a escuta, e essa escuta não pode ser espelhada”, porque o espelho é um fenômeno específico da imagem visual que pressupõe um certo tipo de encantamento e de alienação que é próprio da imagem visual. Eu, quando olho no espelho, vejo alguma coisa que me produz a sensação de ser eu mesmo, a especularidade é um ensimesmamento, é uma captura narcísica. O que Freud queria quando ele montou o dispositivo do divã?

Ele montou uma estratégia de acesso ao outro sem o perigo desse encantamento gestáltico, desse encantamento da imagem, onde eu produzo relações de espelhamento, e consequentemente relações de ensimesmamento. Então, ele criou um método, que é o método da escuta psicanalítica, associada a um exercício atencional que ele chamou de flutuante.

Então, ele não quer ver, porque ele não quer produzir ensimesmamento especular, ele quer ouvir, e essa audição tem que acompanhar o que ele chamou atenção flutuante, uma atenção sem foco. Por que ele não pode focar? Porque eu quero pegar o que naquele encordoamento subjetivo existe de um fora de si, alguma coisa que se dá ali entre as cordas, e não as cordas, elas mesmas. Ele não está tão interessado na história específica com o pai, com a mãe, a história específica com a escola, mas alguma coisa que se faz: como o movimento que ele acompanha, que ele ouve e uma modulação na história. Ele quer a modulação da história, e não os monumentos ou os fatos da história. Não os estados do si dentro de si, mas os estados do si fora de si, como o estado singular da arte sem arte, o estado singular do si sem si, é um selfless self, é um si vazio de si.

Para essas coisas a gente precisa de tecnologia e a tecnologia psicanalítica por exemplo foi tirar a visão. A visão é muito Gestalt: termo alemão da psicologia para designar a rigidez, a pregnância de forma. Isso aqui, do ponto de vista da visão, só pode ser uma garrafa d’água. E é pouco interessante, do ponto de vista estético, se eu fico restrito ao quadro de referência à moldura visual gestáltica da garrafa d’água. O que Cézanne fez? Cézanne olhou para a maçã e viu alguma coisa que era fora de si da maçã, é um tornar-se maçã, é uma maçã devindo alguma coisa... Ele precisava disso de alguma maneira, se libertar desse espelho dele e desse espelho da maçã. Aí, a maçã olhando para a maçã e ele olhando para ele, pensa: “eu sou artista, a maçã é maçã, eu pinto a maçã... Meu Deus, eu não aguento mais isso, isso já foi feito demais, o classicismo já fez isso demais, vamos tentar tirar da maçã esse fora de si da maçã, vamos tirar da maçã os ângulos da maçã”, mas a maçã não tem ângulo, sim, assim como a taça tem um “Lá” sustentado da soprano.

Essa estratégia é uma estratégia não especular, ela é não espelhada. E é muito importante hoje, no desvio para o vermelho, no desvio à esquerda, a gente poder não espelhar o nosso adversário. Foi instalado entre nós uma política de afetos tristes, e uma política que é do golpe, é um



tipo de política que se faz por golpeamento. Não vale a esquerda repetir isso, fazer um espelho disso, pois não tem como combater a violência com violência. Temos que pensar, então, a força da não violência para encarar o que temos aqui como a reta conservadora da ultra direita. Agora, essa força da violência, ela é contundente, ela é firme, ela é decisiva e ela produz intervenção, mas ela não espelha o adversário.

Por isso que nesse texto que a Jessica está citando, um capítulo onde a gente faz um elogio para o axé music pelo modo como essa música produz uma política da alegria fazendo sínteses aberrantes, juntando guitarra elétrica com candomblé, misturando reggae com orixá, Egito e faraó criando então uma forma de composição aberrante que nos ajuda a pensar a maçã fora de si, nos ajuda a pensar o “Lá” bemol da taça de cristal, nos ajuda a pensar o que, em mim, é um estranhamento que me permite sair do meu estado cronificado. Como vencer o sintoma? O sintoma subjetivo e o conservadorismo que a gente vive hoje é um sintoma social que precisa ser enfrentado. Como fazer esse desvio para o vermelho? Não pode ser com espelho.

**Jessica:** Muito grata Edu e Tato. Acho que agora podemos abrir para perguntas, comentários.

**Rafael Mayer:** Durante a sua fala fiquei

pensando em uma lógica de perspectiva. Fiquei muito instigado em propor aqui, se as pessoas topassem, em fazer um desenho, um triângulo. Qual é a perspectiva que a gente tem da nossa própria sociedade? Que triângulo seria esse? Porque, talvez, somente a partir daí podemos pensar em o que é minoria, maioria, majoritário e minoritário. Isso foi algo que me pegou muito na sua fala! Para mim parece que tem um grande equívoco na leitura daquilo que é menor, maior, majoritário e minoritário.

**Edu:** Você poderia desenvolver um pouco mais a crítica da perspectiva do minoritário? Porque eu não sei a crítica que você está fazendo.

**Rafael:** Você falou em maioria, minoria de pautas humanitárias etc. Mas o que é majoritário na nossa sociedade? Em termos de quantidade.

**Edu:** Majoritário é a posição política, não é estatística, a maioria é diferente de majoritário.

**Rafael:** Então, mas é majoritário a partir de uma lógica de minorias.

**Edu:** É, estatisticamente sim, que ela é hegemônica.

**Rafael:** Então, essa seja, talvez, a inversão necessária. Pois temos uma desigualdade gigantesca no país, a base da nossa pirâmide social é muito alargada em relação ao topo. Será que a gente não precisaria

olhar para essa base para entender o que é de fato minoria ou maioria? E em termos até de necessidade. Porque, eu fiquei, de certo modo, incomodado, durante a fala, porque a gente está mais perto do topo da pirâmide do que da base. Acho que esse lugar de privilégio se torna um espaço muito complexo de discutirmos “o que é majoritário”, quando pela lógica estatística, majoritário é pobreza, enquanto as pautas das “minorias” que, obviamente são relevantes, interessantes, e necessárias de discutirmos, não necessariamente atingem essa massa. Fiquei muito intrigado em como é que sairia o triângulo de cada um, mas fica difícil até de imaginar esse triângulo, ele está tão disforme que talvez quase não seja triângulo.

**Edu:** Rafael, essa questão é bem importante, porque de fato, a gente vive essa experiência deformada de termos um majoritário que é a expressão de uma minoria estatística, é uma minoria estatística que produz o majoritário, e eu tenho a maioria estatística que compõe o minoritário. Então, o que é a definição estatística e o que é a definição política? O que é o padrão de regulação da sociedade? Quais são os valores reguladores da sociedade? E como é que esse padrão é majoritário, ele se impõe?

**Rafael:** Então, mas o padrão que a gente tem é de pobreza. Esse é o ponto. Por isso que eu

estou falando que a gente está diante de um certo paradoxo conceitual.

**Edu:** Isso não é o padrão.

**Rafael:** Padrão é a pobreza, em um país completamente desigual.

**Edu:** Tudo bem, a gente está definindo padrão diferente, padrão é o que regula, o que está na mídia, é o que define o que é a pessoa sensata, o que é a pessoa normal, isso é o padrão.

**Rafael:** Mas isso não é o padrão. Se a gente for olhar em volta da gente, padrão não é branco, o padrão seria negro. É isso que eu estou colocando em jogo aqui, eu acho que a gente precisa refletir inclusive nesse conceito, que é bastante paradoxal em termos de majoritário e minoritário, maioria e minoria, e em termos de sociedade.

**Edu:** Mas se isso fosse, de fato, padrão, por que a gente está lutando se já virou padrão?

**Rafael:** Eu acho que aí que está o impasse. Como é que a gente consegue inverter alguma coisa que a base não está sendo olhada e a base não está refletindo sobre isso. A maioria não está refletindo sobre isso. Talvez aí está o grande problema do nosso 2022, talvez esse seja o grande problema de 2018, talvez esse seja o problema de 500 anos atrás, ou de 130 anos de república. Talvez esse seja o problema, não ter participação popular. É o grande impasse. Vamos celebrar uma república de 100 anos

de aniversário da Revolução Francesa sem de fato fazer uma revolução. Eu acho que precisamos refletir sobre o que é majoritário na sociedade enquanto a suposta minoria do que é minoritária é de verdade a maioria. Precisamos refletir sobre esta ideia que está permeando só em um lugar que está em um lugar de privilégio. Me parece agora que o grande problema é um problema conceitual. Seria ótimo se a gente desviasse para o vermelho.

**Tato:** Não sei se concordo que o problema de 2018 seja o mesmo problema de 2022. É diferente. Entendendo o padrão como um eixo de referência e não como a observação do real, o padrão é algo referencial ao qual outras coisas se subordinam, se assujeitam ou se afastam. Instituir um padrão é um processo arbitrário, é um processo violento de criar uma norma de referência, e introjetá-lo como se esse padrão correspondesse ao seu real mas o que acontece agora é diferente de 2018, porque existe um desvio para o vermelho que não havia, um desvio do padrão que normatizou as escolhas em 2018.

**Rafael:** Talvez seja para mim mais uma questão de um choque conceitual, em termos até do que é maioria, do que é minoria, do que é majoritário, minoritário, inclusive até padrão, o que é padrão, foi o que eu provoquei. O que é padrão na sociedade? Nós não somos um padrão, isso

é fato! Padrão, talvez até em uma cidade como Niterói, Rio de Janeiro, padrão é completamente diferente do que está aqui representado nesta sala, aí padrão em termos de estatística, padrão em termos de moda. O que implica no nosso lugar neste contexto inteiro.

**Edu:** Nós estamos vendo padrão de outra maneira.

**Tato:** Pois é, o padrão é o regulador simbólico, tem uma polissemia que cria duas séries divergentes de sentido.

**Rafael:** É.

**Tato:** E a linguagem é uma coisa maravilhosa, ela sempre permite essa divergência.

**Rafael:** Eu acho que a gente precisa equilibrar essa diferença conceitual, talvez aí seja a grande resposta para qualquer coisa, inclusive a resposta para mudança, que foi o que me intrigou aqui agora...

**Edu:** Mas sabe o que eu acho, Rafael? Se a gente conseguir fazer a revolução da maioria, a gente acaba com o padrão, não tem padrão. E o comunismo efetivo é sem padrão, é pura diferença, é o respeito da diferença. Pois, o padrão é homogeneizador, ele não respeita a diferença, por isso que todo padrão é de direita, ele é conservador, ele assujeita, é um quadro de referência simbólico.

**Rafael:** Consegue citar um exemplo real?

**Edu:** A gente não conseguiu fazer ainda um

exemplo de uma revolução onde a maioria tenha acabado com o padrão. Eu acho que temos essa experiência muito localmente, por exemplo, na universidade, depois da década de dez, estamos conseguindo fazer isso, uma experiência de política cognitiva sem padrão, ou pelo menos colocando os padrões em cheque. Eu acho que em alguns locais estamos conseguindo fazer isso.

**Rafael:** Talvez os indígenas tivessem isso, uma outra lógica de organização social. Podemos pensar isso, inclusive, a partir até do manifesto de Oswald, que fala sobre “já tínhamos o comunismo”.

**Tato:** Eu proponho mudar o tempo verbal, do tinham ou tivessem para o tem, e apostar que teremos.

**Edu:** É uma utopia.

**Jessica:** Tem alguma outra pergunta, comentário ou sugestão?

**Lucas Alberto:** Na verdade é mais uma provocação: estamos condenados à micropolítica quando falamos arte e clínica? E isso é ruim? Ou só é possível, hoje em dia, fazer face a uma política acelerada? De um processo de subjetivação massiva que a gente tem vivido a partir de uma lógica lenta, dessa lógica de sistema micromolecular, se esse sintoma de impotência, a gente não pode extrair algo disso também, de força de resistência? Eu fico pensando... é uma coisa mais para abrir a conversa.

**Tato:** Se a gente pensar na ideia da micropolítica como a capacidade de afetar e ser afetado, aí não tem limite, não tem uma linha divisória entre o micro e o macro. Pensando sempre nessa ideia de frequências postas em vibração irresistível por identificação, isso que pode ter start, início, em uma escala micro, pode fazer uma ponte ruir. Uma ponte pode ruir por ressonância se a frequência, o ritmo de quem estiver marchando em cima dela for um múltiplo da série harmônica daquela ponte, e a ponte é como uma corda esticada entre duas extremidades. A gente identifica na história que os momentos onde a vibratibilidade desse micro se desdobrou em grandes convulsões no macro, onde as vibrações desse micro ressoaram a ponto de colapsar pontes, estruturas, sistemas, regimes... O que acontece depois dessas catástrofes é outra coisa, consertam-se pontes, restauram-se regimes e por aí vai mas o fato é que, em um dado momento, a taça estilhaçou, a ponte quebrou, o regime caiu. Eu não vejo um impedimento ontológico, estrutural, para essa ação micropolítica ativar vibrações em uma escalas maiores, sempre numa disputa entre as frequências de afeto que podem ser ativadas por simpatia e os dispositivos abafadores que as impedem de vibrar. Como cuidar para dissolver esses dispositivos abafadores? O que está ao nosso alcance é

investigar em nos nossos espaços pessoais como desfazer, como desconstruir esses dispositivos abafadores, para que as cordas e as frequências em latência possam entrar em vibração...

**Edu:** Eu acho que a micropolítica é o regime da vibratibilidade. Que se dá nesse plano mais ondulatório, um plano de processualidade. Micro não quer dizer pequeno, assim como minoritário não quer dizer minoria. O micro quer dizer o regime de processo de produção. E essa vibração, tem uma energética própria, sensível, em que eu posso sentir... Então, por exemplo, em 1917, tem uma alteração do regime sensível: o cinema de Dziga Vertov, a poesia de Malenkov, o cinema de Eisenstein, a pintura do Malevich, você vê uma alteração vibrátil ali.

Dziga Vertov criou um nome para ele, por exemplo. Dziga, em ucraniano, é uma roda que gira sem parar. Vertov é de vertev que é girar. Como é seu nome? Roda que roda. Sacou a intervenção do cara? Eu não sou Pedro, eu sou roda que roda. Então, é nesse regime vibracional que uma revolução aconteceu, e essa revolução teve efeitos macropolíticos importantíssimos, mas que, de alguma maneira, trai, porque traduz o micropolítico no macropolítico, e essa traição gera uma continuidade ininterrupta do processo revolucionário. Não há Estado revolucionário, há processo revolucionário.

E como a macropolítica produz Estado, ela necessariamente trai o movimento micropolítico, mas há uma inseparabilidade entre micropolítica e macropolítica, que a gente tem que acompanhar. E vivemos hoje no cordoamento desses corpos e essas cordas que nos compõe tem um regime de afetabilidade, de vibratibilidade. Então, o meu corpo e o seu corpo entram em um regime, que pode ser de apatia também. Porque essa vibratibilidade é pathos, e a depender do regime de afetabilidade, pode ser apatia, antipatia, pode ser uma coisa patética, ou eu posso entrar em uma relação simpática. E quando eu entro em uma relação simpática, eu crio, necessariamente, um regime vibracional amplificado, aí amplia. Então, o que é a revolução do ponto de vista micropolítico? É experiência de ressonância simpática entre variáveis minoritárias, elas entram em regime de simpatia, ou de interseccionalidade, como chama o feminismo negro. E aquilo começa a produzir uma agitação molecular, uma agitação micropolítica, que vai produzir efeitos macropolíticos, só Deus sabe o que vai dar...

**Tato:** Imprevisíveis!

**Edu:** Imprevisíveis. A gente não sabe o que vai dar...

**Tato:** Isso é da ressonância...

**Edu:** E é inédito e, muitas vezes, lamentável...

Em 1917, se você pega o futurismo italiano,

com a literatura de Robert Musil, você sente que na Alemanha e na Itália estava pintando uma vibração... Deu no nazifascismo! E o que aconteceu no Brasil a partir de 2013? Foi uma vibratibilidade louca; a gente viveu coisas muito intensas. O que aconteceu depois? A onda conservadora veio sinistramente. 2018 é um efeito macropolítico da grande revolta que nós experimentamos no início da década de dez, dos movimentos minoritários, aí veio a onda conservadora e falou: “O que? Para com isso”. Então assim, a vibração por simpatia, nesse regime micropolítico, produz uma agitação que ela roda, ela roda a roda, e vai dar um efeito macropolítico que a gente acompanha, e pode dar ruim, não sabemos... Mas não dá para separar o micropolítico do macropolítico!

**Vitor Seixas:** Eu fiquei com uma imagem desde a hora da nossa experiência com Tato na sala, e ela reapareceu aqui para mim, e por isso que eu quero falar dela de novo. De novo não, porque na verdade ninguém ouviu, foi o que eu ouvi. O Tato gritou, cantou, direcionado para o piano e acho que ele fez umas três vezes ali. Em algum momento, fechei os olhos para justamente ficar só e escolher um sentido para estar ali vivendo aquilo. Enquanto você experimentava uma espécie de minoria, ainda que fosse solitude mesmo, enquanto gritava e cantava, a imagem sonora para mim era de uma espiral,

ela durava muito mais tempo no meu corpo. Não sei como foi para a galera. Mas quando a gente, experimentando uma maioria, gritou, foi tipo a fumaça do Aladim voltando para a lâmpada. Pra mim, ficou interessante pensar que aconteceu ali essa experiência de maioria e minoria. Refletindo aqui, às vezes uma fala intencional bem direcionada ressoa mais do que uma multidão.

Em relação à escuta, eu fiquei pensando uma coisa, provocado pelo que a Jessica trouxe, sobre o quanto a escuta é um exercício ativo, um exercício de atividade, de implicação, mas também que ela não é uma coisa compulsória. Eu venho percebendo a minha escuta mudar de uns anos para cá, e fiquei com o exemplo da minha vó na cabeça.

Eu tenho uma avó bem teimosa, matriarca, que nas humanidades não exerce intolerância de ordem racial, sexual, ou seja, ela dança bem a dança da cordialidade... Ao mesmo tempo, eu sei que mora nela uma pessoa conservadora e eu lembro de experienciar com ela, novinho, uma situação em que se ela falasse: “o casaco dela não é amarelo, é roxo”, meu pai, minha mãe, minha irmã, todo mundo ia falar: “Vó, não é roxo”, e eu ficava só observando e pensando: “Está tudo bem, eu não quero provar para ela o que é amarelo, mas é óbvio que é amarelo”. E agora, já mais velho, eu estou vendo isso acontecer de novo, e aí fico pensando que



a escuta também é sempre uma escolha, o silêncio pode ser a resposta que ela precisa. Não sei, fiquei pensando em estratégia, como conversar com o outro, às vezes é continuar comendo, não sei...

**Edu:** Está me interessando também essa estratégia de deixar passar as vezes.

**Tato:** Achei muito interessante você falar isso, porque, ultimamente, eu tenho sentido muito isso pessoalmente. Na eleição passada, não havia um Uber que eu entrasse em que eu não puxasse papo, argumentasse com o motorista, tentando convencê-lo com todos os argumentos que podia usar. Resultado: ao final, terminada a eleição, minha nota no Uber passou de 4,9 para 3,2... Agora, eu estou mais pianinho. Eu entro, converso, chego junto mas escuto mais do que falo.

Você também falou da diferença da minha voz pondo as cordas em ressonância e da voz do grito de vocês. Importante pensar que ressonância depende de afinidade, mas depende também de acesso, de proximidade. Para mim, ali do lado do piano, foi potentíssimo o coro de mil notas de vocês ressoando nas cordas mas porque eu estava ali, do lado do piano. Vocês estavam mais distantes nesse momento e a percepção da intensidade sempre depende de nossa proximidade com a fonte do som.

**Jessica:** Queridos seria maravilhoso continuar mas sabemos que você tem aula

Edu e você precisar viajar Tato. Então vou finalizar fazendo propaganda para comprar seus livros que são incríveis para pensar política e poética. Agradeço imensamente a disponibilidade e generosidade de vocês. Encerrando nossa rica conversa hoje finalizo com frases de cada livro que ressoam muito para mim. Edu, fico pensando muito nas “venturosas sínteses disjuntivas”. Uma expressão que você junta de Felwine Saar (venturosas sínteses) e Deleuze e Guattari (sínteses disjuntivas) no seu capítulo “Axé music: imanência, potência e alegria”. Talvez pudéssemos sair todes nós pensando em “venturosas sínteses disjuntivas”, abraçando os modos que esta música consegue juntar, misturar, desafiar e desviar, tudo junto, ao mesmo tempo, rodando.

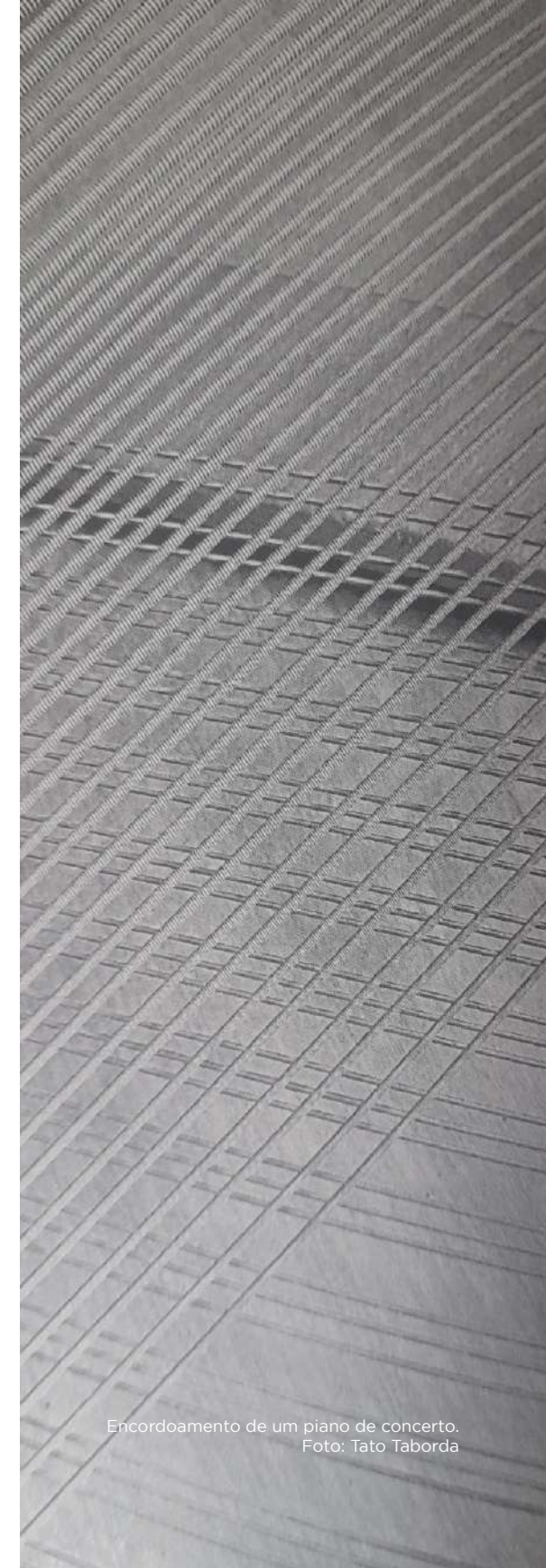
**Tato:** Isso, axé music.

**Edu:** Eu adorei, maravilhosa.

**Jessica:** E Tato no capítulo de seu livro “Ressonância como plus” você descreve a ressonância como “a maneira como uma frequência do afeto pode engajar outros corpos em um modo ressonante e desdobrar-se em uma rede que não apenas afeta o tecido social em que esse sistema opera, mas além dele, no limite do alcance das ondas produzidas por essas vibrações”. E você cita um lindo exemplo dessa potência, falando de uma entrevista / documentário da Elaine Brum, *Eu + 1*. Esse título vem de uma

expressão formulada por Elio Alves da Silva, um pescador desalojado do seu rio para a construção da usina de Belo Monte e ouvida pela jornalista. Elaine pergunta: “Como pesca um pescador sem rio?” Elio responde: “Eu, sozinho, não consigo nada. Mas, se eu for ali e chamar mais um, vai ser eu + um. Aí, esse um chama + um. E aí já é eu + um + um...” . Isso aí. Eu + 1.

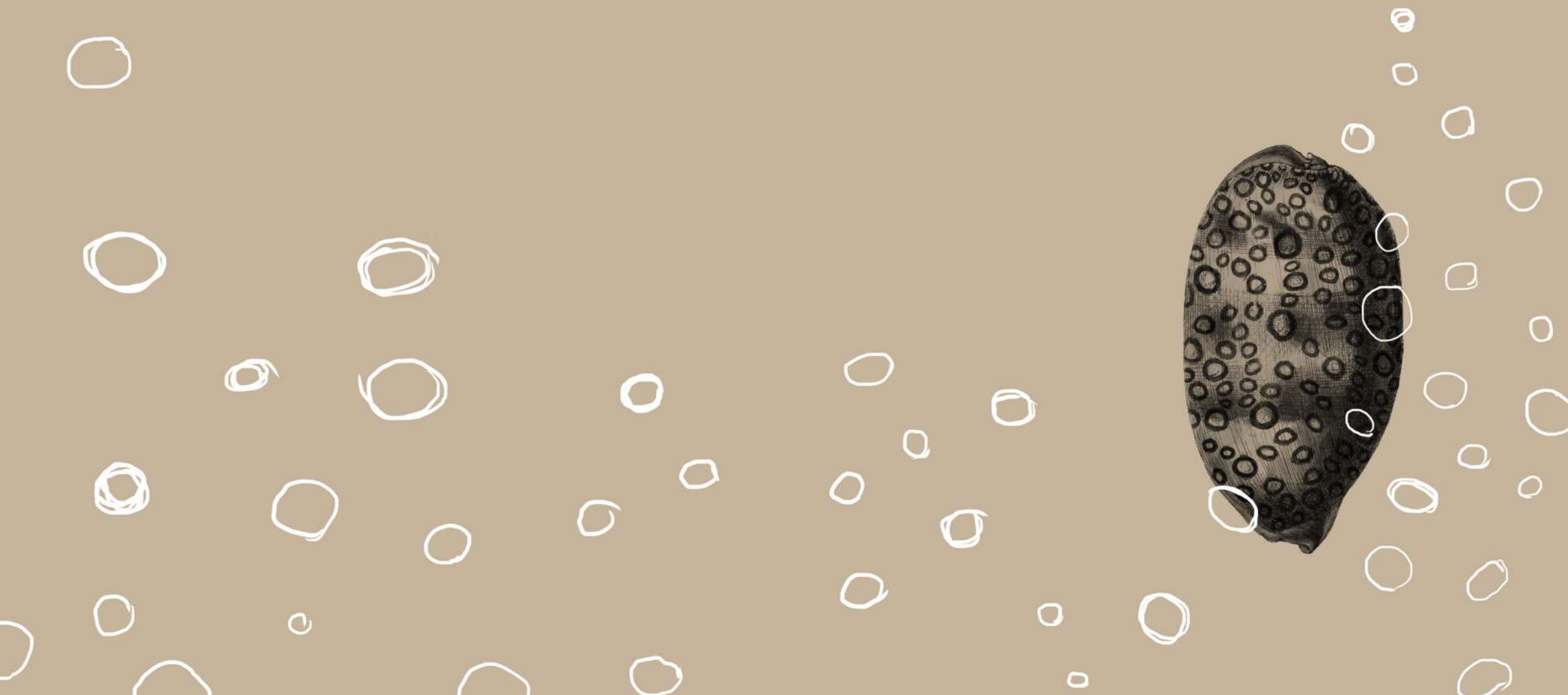
Muito obrigada, Edu e Tato e todes.



Encordoamento de um piano de concerto.  
Foto: Tato Tabor da

Mariana Marcassa e Walmira Oliveira

# Confabular



Olá Mariana.

Começar algo para mim, seja o que for, é sempre complicado. O famoso primeiro passo, primeiro contato, a primeira investida a primeira letra ou, a primeira palavra.

Quis iniciar esse pequeno texto/pergunta(s) com algo que traduzisse essa experiência que iniciamos há pouco tempo e que envolve conversas, confidências, respiros. Pensei em prosa, bate-papo e parei em confabular. Será que estamos confabulando? Na dúvida fui ver outros significados da palavra além do que conhecia, sinônimos — aliás adoro sinônimos; buscar palavras com conceitos e significados semelhantes me faz pensar em palavras com potência, força suficiente para ir além de si mesmas, quando um significado não basta — mas, gostei mesmo do que já conhecia: trocar ideias em tom suspeito (rs), misterioso ou secreto; combinar, maquinar. Mas aí, descobri que confabular tem outros significados e os mais interessantes estão na psiquiatria:

*Confabulação é um distúrbio de memória que se refere às falsas memórias de uma pessoa sobre os eventos que aconteceram com ela, que são transferidos para outro momento e relacionados a fatos fictícios.* (Housepsych.com: 2023)

5 de outubro de 2022  
Laboratório online pelo Zoom.  
Conversas e trocas em seguida.

Distúrbio...

*Falsificação da memória, que ocorre em estado de consciência clara, associada a uma amnésia de origem orgânica. Em psiquiatria, o ato de substituir a perda de memória por fantasia ou por uma realidade que não é verdadeira para a ocasião. As falhas de memória são preenchidas por toda a espécie de confabulações ou invenções, que são narradas detalhadamente e com perfeita aparência de lucidez (por isso denominadas, às vezes, confabulações oportunas).*  
(Tripicchio: 2023)

Então o que para mim na verdade era uma coisa, também pode ser outra, uma palavra em potência, que surpreendentemente traduz parte de meu projeto de pesquisa do doutorado. Afinal resgatar memórias perdidas e fragmentadas também em certa medida não pode ser uma espécie de resgate através de confabulações? O som pode ser uma confabulação Mariana? Quando as palavras não são suficientes para preencher esses vazios, quando fabular não dá conta de abarcar o todo de um ato, fato, situação ou memória, o som pode preencher esses espaços?

Novamente recorro a esta pergunta que tirei de seu texto: “Como escutar esse estado do sem-voz que vêm se inscrevendo em nossos corpos?” Confabular ajuda? Talvez tenha a ver com a relação de que você fala em seu texto entre “a voz e a memória”.

Será que em algum momento em nossas conversas eu confabulei inconscientemente? Você fala em soltar, deixar sair, deixar ir, respirar. Mas eu queria gritar, ouvir o som do meu grito. Nunca gritei a propósito. Nunca. Acho o grito performático e facilmente compreensível. Você não grita para absorver algo, você regurgita, transborda, você entende sem palavras. Ouvi recentemente que para cada palavra dita uma imagem é produzida. É assim também com os sons Mariana? Sons tem imagens? Palavras tem sons e os sons traduzem palavras? Se meu corpo produz um som — como aqueles que sufoquei algumas vezes nos exercícios que você me propôs — como poderia decifrá-lo? Você diz:

*Não se trata aqui de eliminar a palavra, mas de destituir a sua hegemonia, desorganizar a sua hierarquia, reconfigurar a sua função e o modo de convocá-la.* (2019:86)

Esse aqui me fala do corpo, me leva até ele e de como ele pode me falar de memórias que se cristalizam e se escondem entre nossa pele, ossos, vísceras e pensamentos.



A propósito, falei pra você de crisálidas, esse lugar seguro que as lagartas tecem para passarem por seus processos de metamorfose. Lugar onde o silêncio acontece quase como algo sagrado, o processo da morte/ressureição do ser ocorrem quase que simultaneamente, ao mesmo tempo... Imagino esse momento como um grito longo e estendido afinal, é uma morte lenta para que o novo eu possa surgir. Venho pensando muito em crisálidas e surgiram alguns esboços que se tornarão bordados a partir desse pensamento.

Som e pensamento podem estar juntos? Posso pensar um som, imaginá-lo sem deixar que escape pelo meu corpo? Obrigada.



Desenho: Walmira Oliveira, 2023

Querida Walmira,

Sim, confabular! Me parece que a vida, a arte, a clínica, a criação têm sempre qualquer coisa com o ato de confabular.

Confabular é fabular com, do latim *confabulari*, conversar com, falar com...

A partir de *confabulari* temos a derivação da palavra fábula... ora, como você mesma disse, estamos falando de um encontro, um encontro imaginativo, criador de mundos. Se estes mundos são desencontros temporais de memórias fragmentadas ou não... Será que isto importa? Talvez o que mais importa são os afetos, os mundos que o ato de confabular pode engendrar. Neste sentido estes pedaços soltos de memórias fragmentadas que você está procurando conversar com, podem inventar novos mundos e criar outras narrativas através do ato de confabular.

Eu diria mais, confabular com os afetos sonoros que teu corpo carrega e atualiza à cada nova experiência, possibilitaria recriar teus universos corporais e incorporais, a tua própria anatomia afetiva.

David Boadella, psicoterapeuta inglês fundador da Biossintese, diz que a nossa melodia de vida começa no útero. Banhados pelos sons que nos cercam, pelas águas que nos embalam no ventre de nossos gestores, pela melodia de suas vozes, pelos sons do ambiente, pela pulsação

rítmica natural do corpo, sua respiração e circulação sanguínea... Sim, nós vibramos desde o início em ressonância com todo o universo. Um campo de ressonância que vai criando nossos corpos em germinação. Somos a personificação de sons, sensações, sentimentos, afetos, relações: uma trilha sonora que fará parte de nossa existência. Nossos corpos são *soundtracks* em constante atualização e composição, marcas sonoras que irão indicar o nosso modo de mover, sentir, perceber, expressar e se relacionar com o mundo. Somos padrões rítmicos complexos que definem singularmente as qualidades da nossa voz, corpo e expressão.

Você quer gritar, ouvir o teu grito. Eu fico curiosa para saber o que ele tem a dizer para você. Penso nos gritos de Artaud através de um texto de André Lage:

*Com a ajuda de um martelo Artaud batia sobre um grande tronco de madeira. Artaud exercia cotidianamente o golpear de seu sopro, experimentando diferentes ritmos, proferindo em cadência uma melodia improvisada, uma sinfonia de vibrações sonoras. Esse jogo com a sonoridade das frases escandidas, esse sopro portador de golpes, essa energia singular que ele conseguia*

Fabien Maman, Experimento de oração e som na composição celular do algodão /in: MAMAM, Fabien e UNSOELD, Terres. *The Tao of Sound: Acoustic Sound Healing for the 21st century* (Malibu, Califórnia: Tama- Do Academy, 2008) p.67. Idem próxima página detalhe. © Fabien Maman.



Photo 115  
Cotton with no prayer

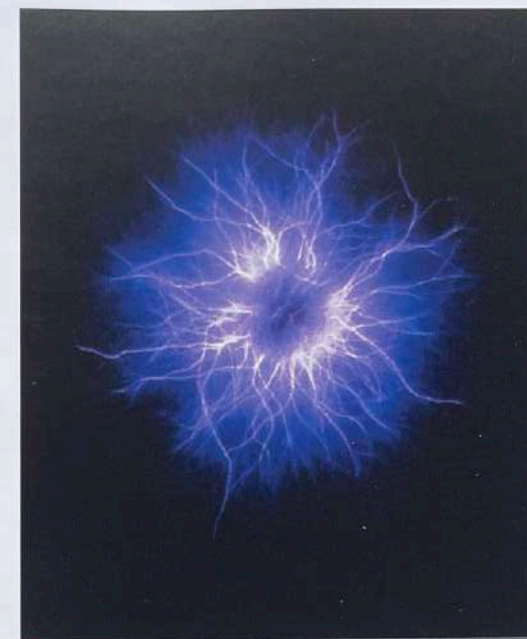


Photo 116  
Cotton with prayer

Photos copyright Fabien Maman 1981



Photo 117  
Cotton with no prayer and sound

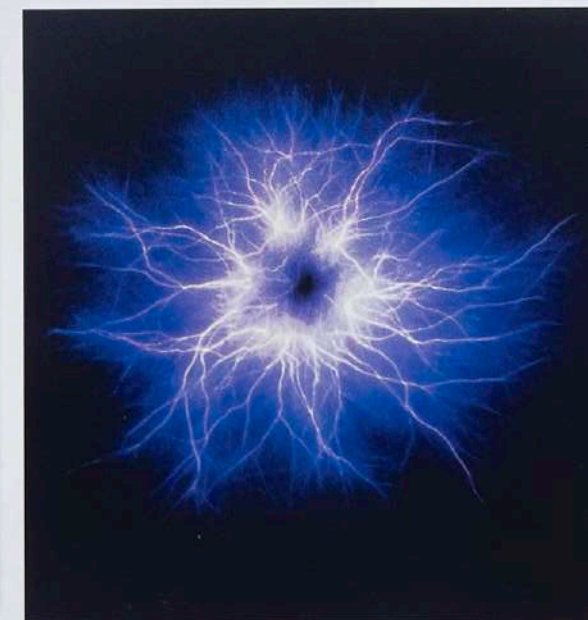


Photo 118  
Cotton with prayer and sound

Photos copyright Fabien Maman 1981





*extrair de seu corpo, essas  
inacreditáveis variações de altura  
e de timbre que ele obtinha com a  
sua voz, essa intensidade de gritos  
minuciosamente controlados, tudo  
isso era confundido pelos médicos  
do hospital psiquiátrico com delírio  
desenfreado, histeria verborrágica,  
alienação mental. Tais médicos  
desconheciam que o teatro do  
sopro e do grito era uma maneira de  
praticar metodicamente a sua teoria  
do Teatro da Crueldade e, pelo  
viés de tais operações, reinventar  
a sua própria anatomia. Tal como  
o «humor-destruição» da época do  
Teatro Alfred Jarry, a potência física  
e vocal desse teatro do sopro e do  
grito, bem como a cenografia vocal  
e sonora da emissão radiofônica  
Para Acabar com o Julgamento de  
Deus (1947), são campos de força,  
territórios de expansão, de vibração  
e de experimentação, nos quais  
operam a mesma reivindicação  
revolucionária de um novo corpo  
humano. Corpo infinitamente  
potencial, com poder de explodir,  
em luta contínua contra a arte,  
a organização do organismo, a  
representação, a língua carcaça  
e deus. Reinvente para o homem  
um «corpo sem órgãos», liberte-o  
de seus «automatismos», assim  
você irá rendê-lo à sua «verdadeira  
liberdade», diz Artaud.*

(Opud Lage: 2008)



Artaud sabe a importância de invocar a qualidade primordial da palavra: seus sons. Artaud grita, Artaud berra, Artaud sussurra, mexe a língua e os lábios, range a garganta, convoca línguas, evoca forças. Seus sons não dizem respeito aos surtos de um psicótico. Trata-se da criação de um Corpo sem Órgãos. Eles dizem respeito à voz ela mesma. Artaud convoca tudo aquilo que o canal de transmissão da música, do canto, da fala e do teatro normativos já não conseguem transmitir. Artaud diz em 1958:

*Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob o seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, [...] a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva. (1958: 119)*

A voz e o som, Walmira, são entre muitas coisas, dispositivos capazes de convocar afetos distantes, familiares e estranhos, pessoais e impessoais; materialidade corpóreas capazes de nos transportar, nos fazer vibrar, nos fazer habitar

e transitar por outras existências, recriar nossos corpos.

Existe um estudo belíssimo do terapeuta vibracional Fabien Maman no qual ele documentou o impacto de sons acústicos em células humanas e seus campos eletromagnéticos. Transcrevo um pedacinho do livro que me parece fascinante:

*O físico francês Joel Sternheimer estava pesquisando a frequência vibratória das partículas elementares ao mesmo tempo em que eu desenvolvia a minha pesquisa. Ele acreditava que certas estruturas moleculares poderiam ser traduzidas em padrões musicais, criando o que nós sabemos ser a "música das moléculas". Ele não estava surpreso com minhas fotos. Ele disse que as células humanas obviamente responderiam às frequências vibratórias fora do corpo, porque dentro do corpo nós temos 100.000 moléculas, cada uma com sua singular melodia cantando ao mesmo tempo! (2008: 2)*

Somos sinfonia Walmira! Como diz a terapeuta somática e musicista Cecilia Valentim: há sempre uma canção acontecendo dentro de nós.

Então querida Walmira, se gritar é o que te convoca. Grite, grite e ouça a qualidade dos teus gritos, as informações, narrativas, histórias, melodias e afetos que o teu grito te oferece. Ouça, acolha-os,

deixe-se afetar pela sua própria voz-grito.

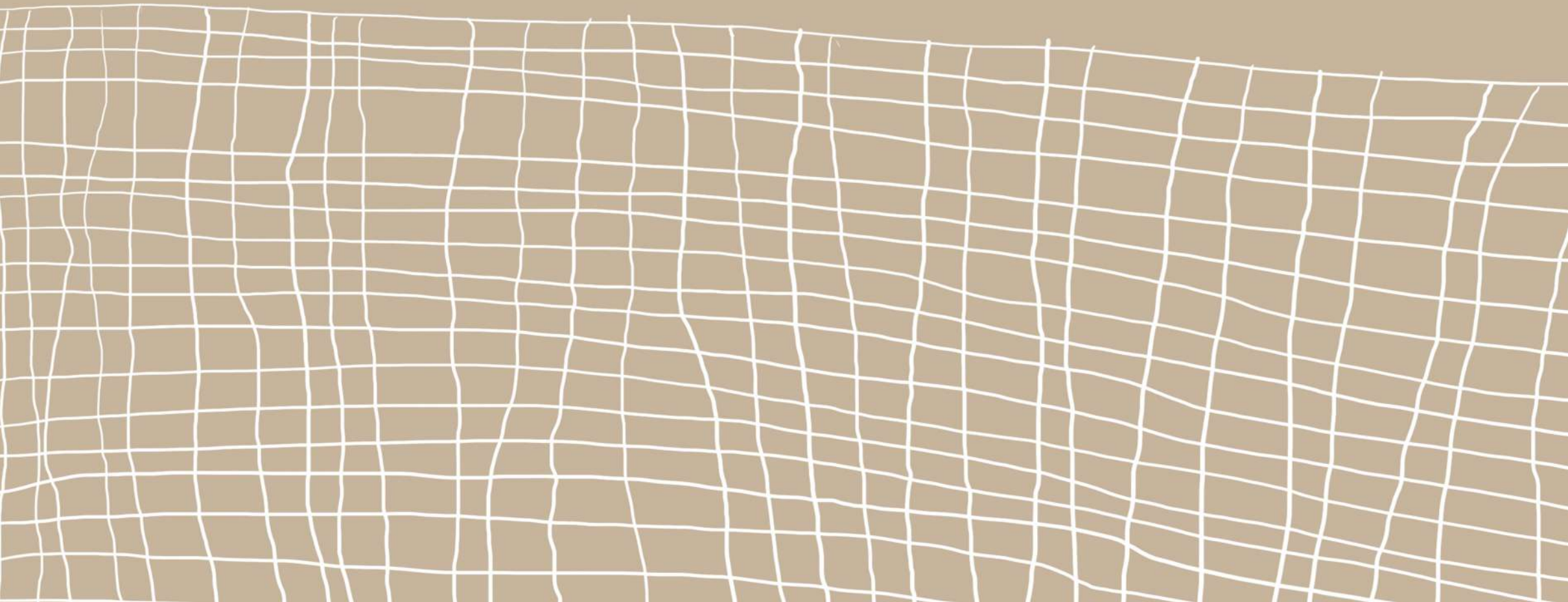
Confabule com ela! Talvez, ouvir e gritar este grito seja uma passagem necessária entre a crisália, a lagarta e a borboleta.

#### *Referências*

- ARTAUD, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York, NY: Grove Press, 1958
- FABIEN, Maman e UNSOELD, Terre. *The Tao of Sound: Acoustic Sound Healing for the 21st century*. California, Malibu: Tama-Do Academy, 2008
- HOUSEPSYCH.COM,2023. Disponível em [http://pt.housepsych.com/konfabulyatsiya\\_default.htm](http://pt.housepsych.com/konfabulyatsiya_default.htm) . Acesso em: 20 de Maio de 2023.
- LAGE, André. "O teatro segundo Artaud ou a reinvenção do corpo", *Revista FIT 3* [Festival Internacional de Teatro], 2008: 62-71, <https://silo.tips/download/o-teatro-segundo-artaud-ou-a-reinvenao-do-corpo>
- MARCASSA, Mariana. BANZO SOUNDS (SONS DE BANZO) *Between Muteness and the Word (Entre o Mutismo e a Palavra)*. Montreal: Éditions Grosse Fugue, 2019
- TRIPICCHIO, Adalberto. Confabulação. Rede psi. Disponível em: <https://www.redepsi.com.br/2008/03/14/confabula-o/>. Acesso em: 20 de Maio de 2023.

Bruna Pinna e Cezar Migliorin

*Dentrfora,*  
a produção de um  
espaço de criação  
na Casa Jangada

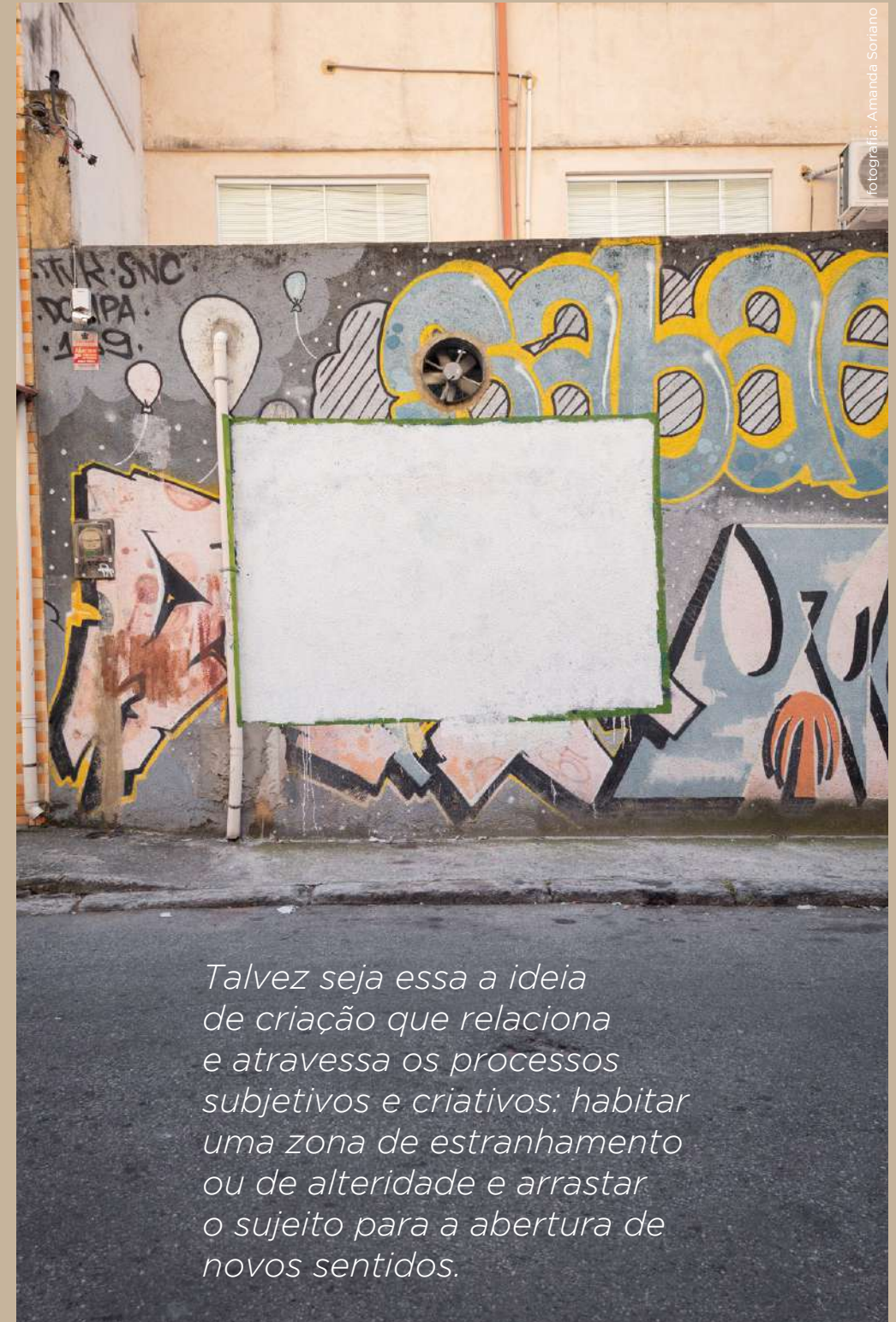


Dentro e fora. Algo parece ser bastante claro: dentro de casa, do copo, do corpo, fora do carro, do país, de si. Mas, como se faz passagem de um a outro? Existe algo nessa fronteira? Ela é habitável?

Curiosamente, não existe um nome para esse lugar ou para esse tempo em que a distinção não é clara entre o dentro e o fora. Figuras como a fita de Möbius e a garrafa de Klein vêm há muitos anos sendo retomadas na clínica e nas artes para falar desses objetos e formações em que uma conexão indecível entre o dentro e o fora se faz presente. Jacques Lacan, Lygia Clark, Gilles Deleuze, entre outros, recorreram à essas imagens criadas pelos matemáticos alemães, August Ferdinand Möbius e Felix Klein, na segunda metade do século XIX, quando a própria ideia de dentro e fora se perturbava também na arte e na clínica.

Com a noção de inconsciente, o sujeito não era mais dono de sua própria casa, como escreveu Freud. Era toda uma noção de interioridade que vacilava e obrigava o pensamento clínico a ir buscar formas de chegar àquilo que não era mais um dentro do sujeito, mas, falado, sentido e expressado na fronteira com um fora. Na arte, a própria noção de representação como forma de passagem de um mundo com limites claros entre o que existe e o que não existe, vacilava. Uma tela como *Nu descendo*

11 de outubro de 2022  
Casa Jangada  
Rio de Janeiro



*Talvez seja essa a ideia de criação que relaciona e atravessa os processos subjetivos e criativos: habitar uma zona de estranhamento ou de alteridade e arrastar o sujeito para a abertura de novos sentidos.*





a escada, de Marcel Duchamp, uma quase abstração do humano, influenciado pelas fotografias de um cientista — Etienne Jules Marey — expressam o *dentrfora* a que o homem chegara — dele com ele mesmo, dele com o campo social — e o *dentrfora* que a ciência arranhava.

Na Casa Jangada, um espaço em que experimentamos criações com as matérias vivas que somos e com as quais trabalhamos, não podemos nos separar desse *dentrfora* que não pode ser dito em palavras prontas, mas pode ser sentido. Podemos dizer assim que nos filiamos aos matemáticos, aos cientistas, artistas e clínicos. Entretanto, as formas inventadas pelos alemães, precisam ser feitas e refeitas. Um *dentrfora* que não tem estabilidade alguma, uma vez que as passagens entre o dentro e o fora não cessam de exigir novas armações e amarrações.

Botafogo é um com chuva e outro sem, uma rua é uma com um governo fascista e outra sem. Um grupo se modula com a presença de um novo sujeito, de um novo foco de atenção, com a presença de um objeto, como um filme ou uma tinta laranja na parede. Se cada *objetosujeito* que constitui o *dentrfora* está em mutação, é a cada momento que novas garrafas de Klein precisam ser inventadas. A beleza da matemática é de tirar o fôlego, mas sua



durabilidade é excessiva.

A perturbação na relação entre dentro e fora interessa, então, tanto a arte quanto a clínica e, sobretudo, perturba a própria relação entre esses dois campos. *Dentrfora*, *clenicarte*, ou ainda, *clinicriação*. Perturbar, esgarçar, produzir estranhos sons e emendas entre palavras, imagens, afetos e memórias; composição de novos espaços que deslocam o que se entende por realidade na medida em que o sujeito perde sua centralidade, ou sua estabilidade. Talvez seja essa a ideia de criação que relaciona e atravessa os processos subjetivos e criativos: habitar uma zona de estranhamento ou de alteridade e arrastar o sujeito para a abertura de novos sentidos. A descentralização do eu convoca a um *dentrfora*. As coisas não param de chegar e pedir passagem. Como abrir espaço para as coisas que estão por vir ou ainda não aconteceram? Ou, como ser surpreendido por um fluxo que atravessa e que transporta alguém a outro lugar ou a lugar nenhum? Um simples arrebatamento, uma força que não se sabe para onde vai, mas está ali insistindo.

As marcas das passagens, do *dentrfora* se multiplicam. Uma parede descascada pela infiltração ganha rachaduras que crescem em velocidades diversas e tornam-se mapas em alto relevo desenhados pelo caminho da água e das mãos. Rupturas

inegociáveis e perceptíveis. O transbordamento faz aparecer contornos pouco definidos e derruba pedaços da superfície.

*Derrubar os muros e as paredes dos hospícios*, eis um lema muito utilizado nas diversas manifestações políticas presentes no movimento da luta antimanicomial em seu processo histórico de defesa dos direitos humanos das pessoas em sofrimento psíquico, desde o final da década de 70 no Brasil. No entanto, podemos pensar em uma prática que além de estar atenta às diretrizes de uma clínica-política e sensível aos necessários desvios dos processos institucionalizados de tratamento manicomial, se dá literalmente quebrando paredes e desfazendo fachadas e muros, ou então, atribuindo-lhes, constantemente, outras funções.

Acompanhar e levar às últimas consequências um processo de infiltração de água, dando outros contornos aos percursos aparentes, até que um desenho em perspectiva possa surgir. Pedaços da própria parede que foram abaixo são novamente colados na superfície do muro e pintados com jet rosa, formando um círculo despedaçado, em explícita referenciação à *land art*. Quando algo transborda, algo acontece: um *fronteirart*. No lado externo dessa parede, na fachada da mesma Casa, um muro







sendo feito e desfeito, semanalmente, durante meses. Raspar para pintar e abrir espaço para ideias provisórias, colar e pendurar coisas, objetos, frases e imagens de forma que o muro traga “para fora”, partes de um “dentro”, produzindo estranheza e curiosidade, ao invés de uma separação definida entre o que é a Casa e o que é a calçada, ou a rua. Um *dentrfora* que perturba a própria rua e suas marcações habituais de organização e precaução, produzindo um movimento de alteração no seu entorno. É um espaço residencial? Comercial? Uma galeria? Signos que não significam, mas operam no sentido. Confundem e apontam outras direções possíveis para o que poderia estar dado ou compreendido.

Um quadrado pintado de tinta branca no muro em frente a calçada serve de tela para projeção de filmes. Um projetor de dentro da Casa exhibe imagens e um cinema de rua acontece. Se reparar bem, as imagens aparecem na lateral dos carros quando eles passam, um drive-in às avessas. As imagens são pensadas, mas não têm centralidade, elas inventam o mundo em que aparecem. São produção de novos *dentrforas*.

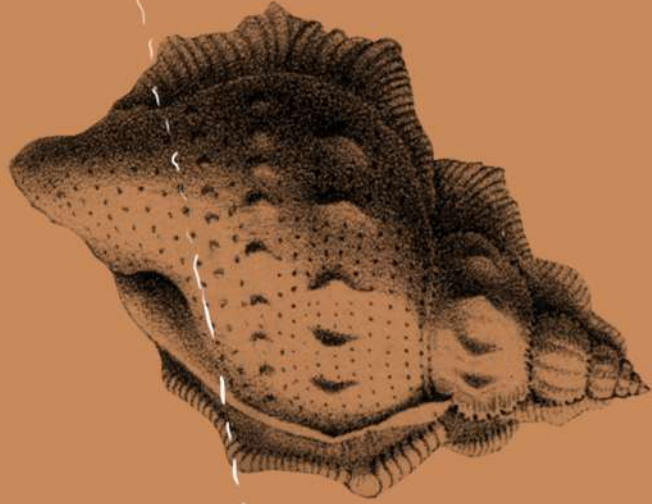
Os sons e a vibração da cidade participam dessas passagens. Os entulhos lançados em uma caçamba, o vizinho que corta azulejos na calçada para não sujar a própria casa, o vassoureiro, o vendedor de

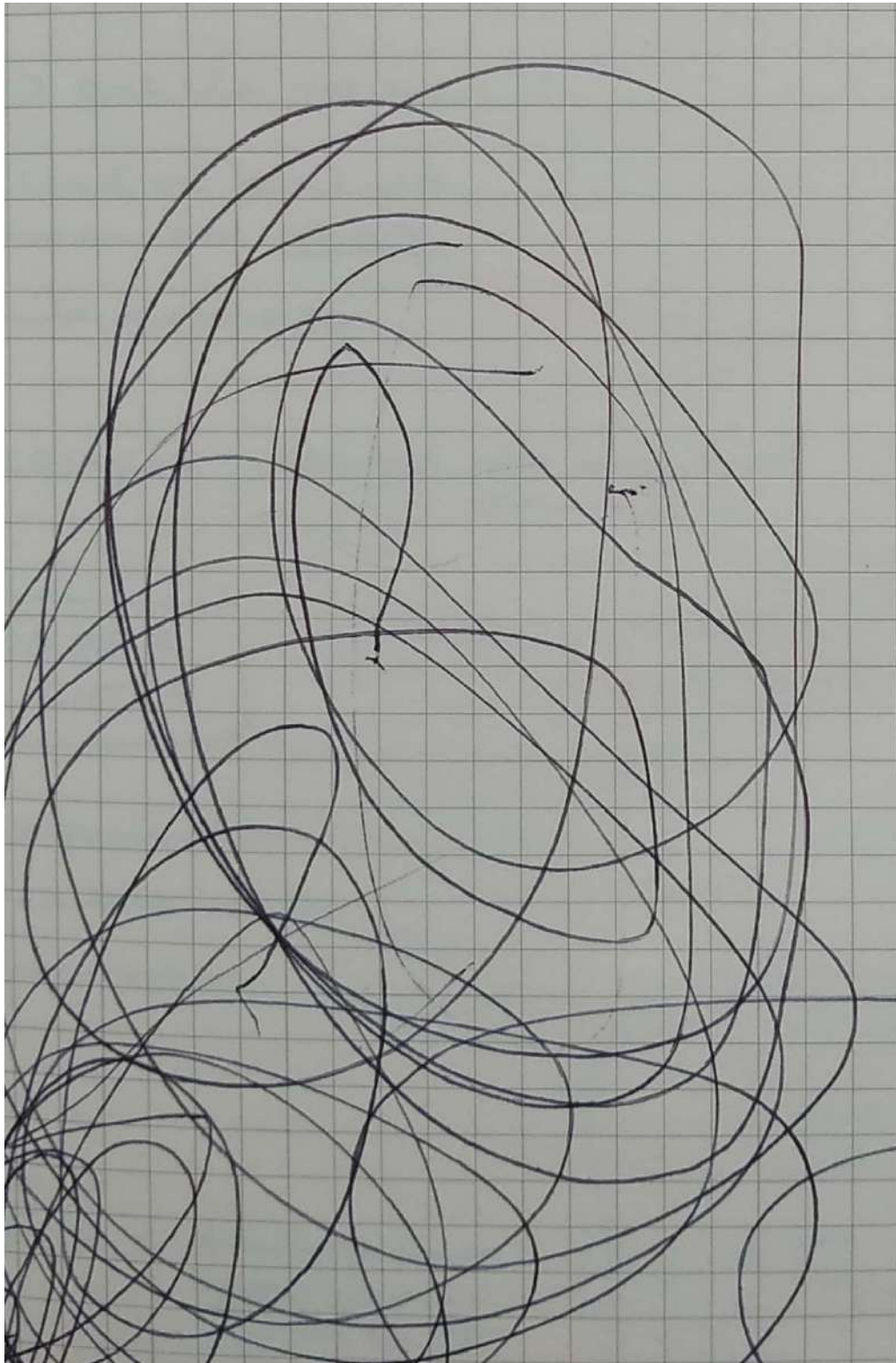
camarão, o ferro velho, atravessam as paredes, os muros e estão conectados em um circular de forças que não param de produzir sentido. Uma porosidade que permite o atravessamento do campo social em diferentes esferas dos processos subjetivos.

As paredes não determinam se há ou não *dentrfora*. São os usos, passagens, mudanças, porosidades que são habitadas. Ali onde o dentro acaba e o fora começa é o menor espaço imaginável em que algo existe e algo que se cria. Subitamente aquilo que parecia nem existir nem ter uma palavra que o definia, passa ser o que sustenta a própria criação que se faz entre formas e vidas.



Bianca Araújo  
Querida A,





estado de atenção com  
um diálogo,  
uma parceria,  
uma relação.

Querida A,

qu  
p  
vi

te escrevo para lembrar e também para tecer um registro desse encontro que ora me recordo, ora tento fugir. não creio que o nosso encontro tenha sido o motivo do que aconteceu naquele dia, mas ousei dizer que o seu gesto me ativou. percebi que apesar de não carregar uma consciência plena daquilo que sentimos, há muito o que sentir. posso dizer que não sou feita de afetos. eles me contêm. e nessa relação, me sinto recipiente e conteúdo. como bem comentou jessica você direcionou-se para mim. como quem inclina-se decididamente à esquerda para fazer uma curva. você dirigiu-se até mim. e antes que eu pudesse pensar em me esquivar desse encontro, você me convocou a um estado de atenção compartilhada.

vi  
m

um diálogo.  
uma troca.  
uma relação

e  
a

quando percebi, meu caderno de anotações estava com você. como numa vivência fraternal. onde o sentido de propriedade entre o que é meu ou o que é do outro é borrado. e não bastando, solicitou a caneta também. ali eu senti que corria riscos. o que seriam das minhas anotações? o que faria caso necessitasse tomar nota de algo? todos esses questionamentos cederam lugar às negociações da situação. afinal, o que eu teria a perder? tudo era parte do dispositivo-jangada. tecer redes de contato.

al  
o

lembro de levantar para sugerir uma experiência com o post-it. tolce a minha. o experimento era eu. aqui me recordo de outras situações em que ousei ditar o ritmo da mediação, quando na verdade o tempo estava dado pelo coletivo. por falar em coletivo, momentos depois senti a necessidade de externar tudo que se passou naquela tarde e tudo que foi resgatado através daquele encontro. sinto que não sou a mesma desde então.

o  
o

aqui me despeço com um agradecimento.

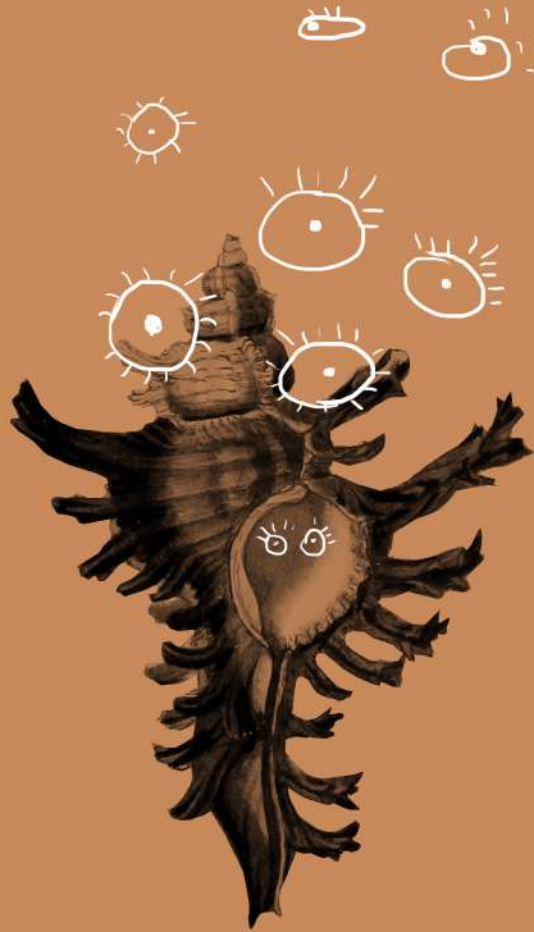
agradeço pela oportunidade de realizar novos traçados. tecer (des)encontros e rabiscar outros esboços de mim.

Com carinho,  
Bianca.

um de algo:  
to dos eixos questi onam  
eu gar às negociações

Amanda Soriano

# a afirmação do inacabamento







esse texto se dispara a partir de um encontro, mas antes de mencioná-lo, farei uma digressão sobre meu cotidiano. diariamente, trabalho com projetos de arquitetura e lido com processos bastante subjetivos de transformação de imagens mentais em fisicalidades. no início da semana, atendi V e A, onde pude antes de apresentar a reunião de referências de projeto, visitar o lar que eles dividem. com isso, busquei em uma sala bastante esvaziada, alguns poucos signos que representassem o casal para transformar aquilo em uma proposta de projeto.

apresentei, então, algumas propostas em que todas se conectavam pelo rústico, mobiliário que se repetia também na sala. pelo esvaziamento, fiz uma leitura minimalista da vida do casal e as suposições caíram como luva: a apresentação das referências em reunião foram um sucesso e V e A se sentiram contemplados e apaixonados para continuar o processo.

concomitantemente a este processo, estava desenvolvendo um outro projeto para G, onde não pude estar presencialmente no espaço antes da reunião de referências, apenas receber algumas fotos. com isto, tive de confiar no discurso de G sobre seu gosto: surrealista. G também possuía muitos quadros e muitos objetos, dando ao projeto uma determinação de espaço que precisaria se solucionar em maxi, não em mini.

diferentemente da resolução de V e A, a de G foi um fracasso. apresentadas as referências coletadas, todas desagradaram. G tampouco conseguiu colocar em palavras o que poderia substituir, mas conseguia dizer que aquilo, não. aquele desconforto posto em nossos corpos não era uma novidade para mim, pois diante de uma referência surrealista, já imaginava que estaríamos apostando alto demais.

apesar do encontro com V e A e depois com G terem sido experiências antagônicas, extraio algo de comum entre elas, que é o que me coloca em meu ofício — ou pelo menos colocava até o motivo desde texto — é preciso acabar.

as peças que faltam tanto na vida do casal, quanto do rapaz solteiro, incomodam justamente porque faltam e eu entro em cena para tentar acabar com essa falta. falta aconchego, falta circularidade, falta lugar, faltam objetos, faltam plantas e espaços úteis para os animais. faço desenhos, então, de diversas naturezas, e ao fim uma tabela com tudo que precisa ser adquirido para acabar com essa falta.

esse material é recebido, normalmente, com bastante alegria, pois vem solucionar o que foi lá atrás demandado. a completude, entretanto, de informações e direcionamentos nunca é o suficiente e sempre fico com a sensação de que é preciso

oferecer uma versão premium de mim, que fará uma reforma estilo lar-doce-lar, acabando não só com as lacunas informativas, mas mitigando todas as tarefas deste processo que é a transformação de um espaço.

a partir do mar de tarefas que se abre com a entrega do material, alguns irão rapidamente em direção ao inacabamento e outros não darão conta das tarefas ou mesmo perderão o interesse em acabar. ao final do processo, faço fotografias como maneira de eternizar aquele espaço acabado e, se por algum motivo ele ficou inacabado e eu preciso fotografá-lo para continuar a divulgação de meu trabalho, procuro alternativas de acabá-lo provisoriamente para as fotos, afinal, seria um despropósito mostrar ao mundo uma capacidade de inacabamento.

seria mesmo? aqui começa um desvio no texto, iniciado pelo encontro com a casa jangada, onde fui apresentada à afirmação do inacabamento. esse inacabamento, até então tratado em termos espaciais, agora toma proporções também de cotidiano e dos processos da vida, que são inerentes a uma casa que não só é uma casa no espaço físico-formal, mas uma casa que se habita, que se vive, que se escreve uma história e que se amarra um cotidiano. ao mesmo tempo, do lado de cá, quando









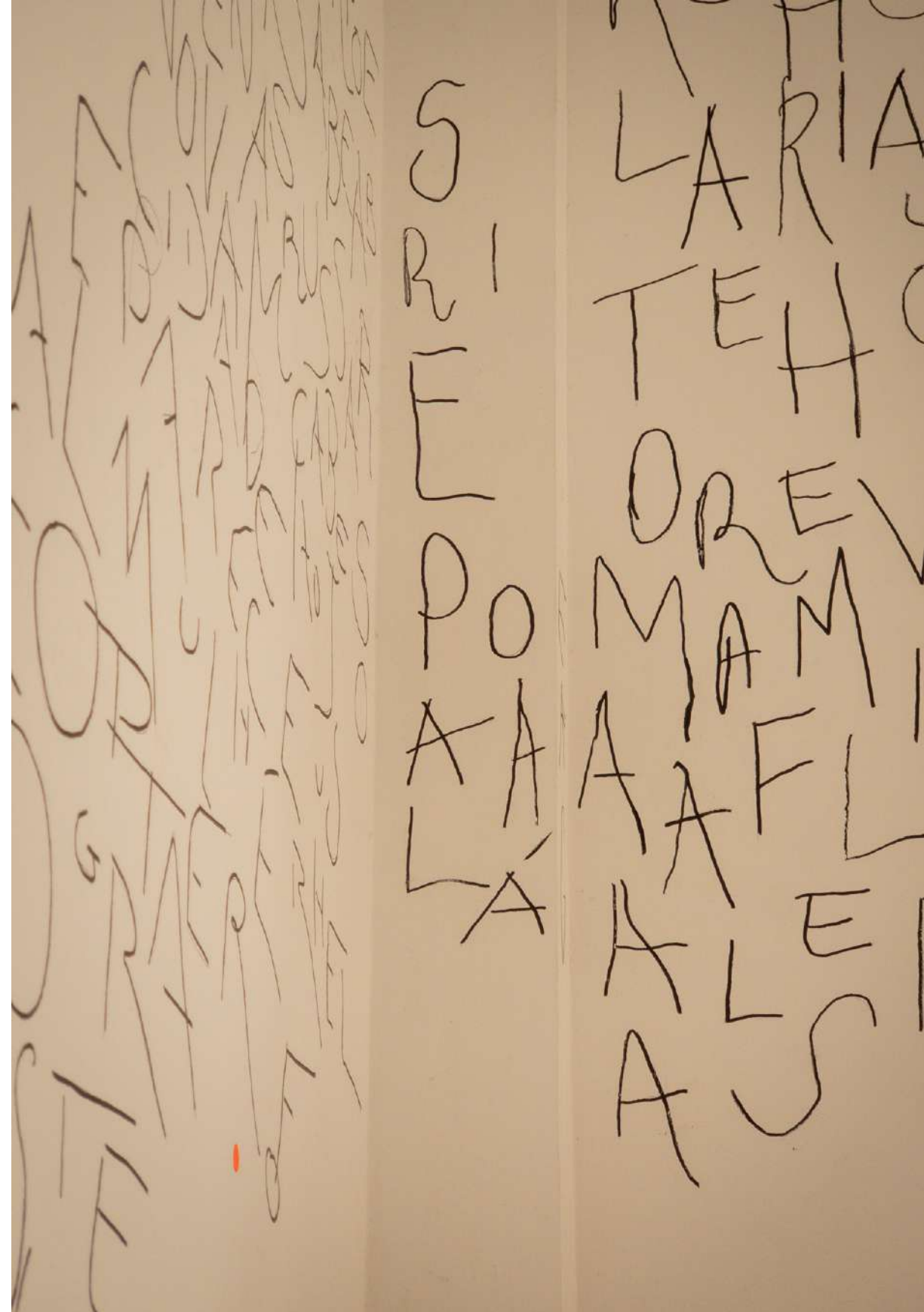
garanto condições de inacabamento, também penso em acolhimento e desvio. se V e A, por um momento contemplados pelo projeto, decidem desviar da rota programada, precisam se sentir acolhidos para fazerem este movimento, o de permitirem suas histórias falarem fora do roteiro. ao mesmo tempo, se sou incapaz de abrir espaço para G ser inacabado e insisto pela produtividade na finalização do lar, instaurou uma violência no método.

nesse momento, me recordo de giorgio agamben, a partir de quem podemos pensar a inserção do conceito de inoperosidade no dispositivo do atelier de arquitetura, ou, utilizando outras palavras, a inserção da afirmação de um inacabamento. agamben, ao propor a inoperosidade, questiona a produtividade como principal fonte de significado e valor da vida humana, trazendo à superfície o valor da contemplação e da cessão das atividades.

quando trazemos para o atelier de arquitetura a inoperosidade, pensamos em não aparar todas as arestas, e sim deixar arestas vivas para que possam seguir seus caminhos sem direcionamentos estritos. será possível contemplar arestas vivas, ou o inacabado? este texto, por exemplo. que não sabe para onde seguir neste momento.

é preciso acabá-lo, produzir, publicar, colher frutos. mas a afirmação do

inacabamento é o que permite, justamente, o movimento das palavras, dos corpos, em direção ao desconhecido. se não fosse, essas palavras não estariam aqui agora, tentando descobrir algum caminho.



Daniela Avellar

# Escuta coletiva: aprendizado em disputa



O QUE PODEMOS TIRAR DO ORDINÁRIO?

O QUE VOCÊ OUVIU?

PARA QUAIS CAMINHOS

OS AFLUENTES QUE SAEM DE NÓS NOS LEVAM?

NÃO SEI O QUE DICER MAS DESEJO PROFUNDAMENTE QUE VOCÊ ME ESCUTE.

O QUE A GENTE OUVI MAS NÃO ESCUTA?

NO MEIO DO VENTO, COMO ~~SENTIR~~ ESCUTAR

FRED MOTEN e STEFANO HARNEY DA VIDA?

UNDERCOMMONS

ERIN MANNING

JOTA MOMBACA

PENEIRAR, FAREJAR, RASTEJAR - MOVIMENTOS QUE PRECEDEM A AÇÃO?

IDENTIDADE - > POSIÇÃO



A proposição que resolvi exercitar no convite à participação deste curso é algo que tenho tentado repetir em alguns diferentes contextos de ensino. Mas talvez não seja importante o quesito “contextos de ensino”. É verdade que até então eu tenha a praticado apenas em contextos chancelados enquanto espaços de ensino, a ver: aulas de graduação, cursos livres em instituições de arte e cursos de pós-graduação. O que quero dizer aqui é que a mim não parece mais um pretexto esse exercício ter de acontecer em determinado espaço. O primeiro ponto a defender é que esta proposição em si já é um modo de colocar em movimento aquilo que tenho tentado praticar enquanto uma metodologia radical de aprendizado. Neste sentido dialogo com uma longa história de pedagogias radicais que buscam pensar o aprendizado, em vez de focar somente no lugar do ensino, e aí estamos falando desde Paulo Freire, a Luiz Rufino, a Mônica Hoff, para citar alguns casos brasileiros. Certamente tenho algo a ensinar para um grupo de pessoas, mas acredito igualmente que um grupo de pessoas deva ter muito a me ensinar e todos nós podemos ensinarmos uns aos outros. Não quero defender aqui uma utopia oca onde tenhamos que abolir todas as estruturas pré-existentes ao lugar onde estamos situados agora. Ok, minha fala pode estar

soando confusa. Então voltemos a um dos primeiros pontos: não vejo mais os contextos chancelados de ensino como os únicos espaços onde essa prática de escuta coletiva pode se dar, porque acredito agora que o aprendizado e uma aula qualquer são sempre, e antes de tudo, um antigo hábito de reunir um grupo de pessoas que trocam sobre conhecimento juntas, assumindo a atmosfera de dissonância pressuposta em toda relação.

Estou muito alinhada com o que Fred Moten e Stefano Harney (2013) entendem como os pretextos do estudo. Não posso acreditar que o conhecimento esteja longe do prazer, ou da alegria. Me alinho aos subcomuns, teorizados pelos autores, que praticam a fuga dentro dos espaços chancelados de ensino. Fuga que talvez seja aqui um significante, não a fuga como algo que se dê na realidade física, mas um outro tipo de movimento, como se estivéssemos em fuga, escapando dessas amarras muito coloniais, muito racionais, muito deterministas, que acabam envolvendo a sala de aula em uma experiência por vezes tediosa, e muitas vezes esvaziada de sentido.

A proposição aqui referida é tão simples quanto complexa, uma vez que ela envolve um pedido ao grupo que se reúne:

1. Escolha um som qualquer. Não há critério. Pode ser uma escolha mais ou menos

deliberada. Pode ser som de coisa, de gente, de bicho.

2. Escolha um tempo qualquer. Não há critério.
3. Escolha um dispositivo qualquer, sem se preocupar com a qualidade e as ranhuras desse som. Pode ser um celular de qualquer modelo, desde que tenha gravador.
4. Capte o som e guarde-o enquanto uma pequena faixa musical com você.

E o momento posterior que se segue são alguns protocolos de escuta a serem realizados em grupo. Essa metodologia eu tomo de empréstimo do coletivo Ultra-Red, quem tem uma longa produção dentro do campo da arte e do ativismo, organizando sessões coletivas de escuta em instituições de arte e afins. O grupo estipula protocolos específicos, e foi a leitura desse tipo de material que me levou a pensar sobre como isso poderia ser estratégico, além de profundamente generativo. E acredito ser neste momento de escuta, precisamente, a hora em que acontece o estudo. Discutir sobre os sons captados é uma forma de aprender, em grupo, sobre as nossas capacidades intelectuais e cognitivas. O que discutimos, enfim?

Em grupo tentamos descrever os sons, afim de desvendá-los, de arrematá-los? Não há certo, tampouco há o errado.

Porque não há respostas. Existe um exercício contínuo que nada tem a ver com o vestibular, nada tem a ver com a ordenação da gramática ou as leis da matemática. Com todo respeito às tradicionais “matérias de ensino”, mas acredito que juntas podemos e devemos mais.

Há, em conjunto, uma vontade de tentar criar uma composição na medida em que tentamos elencar aquilo que falou mais alto, mais baixo, a instrumentação que bate mais forte. Tentamos discutir, sim, mas sobre qual será o nosso compasso. E tentando transformar as múltiplas sensações a partir dos sons, em frases coletivas, não apostamos em um uníssono sem rosto ou sem sujeito — pois é justamente, e só a partir, de um lugar situado e de uma identidade (ainda que múltipla e refratária), que podemos desafiar uma paisagem sonora relacional, onde a relação dê conta da concretude não universalizante de todo e qualquer movimento em relação ao aprendizado coletivo.

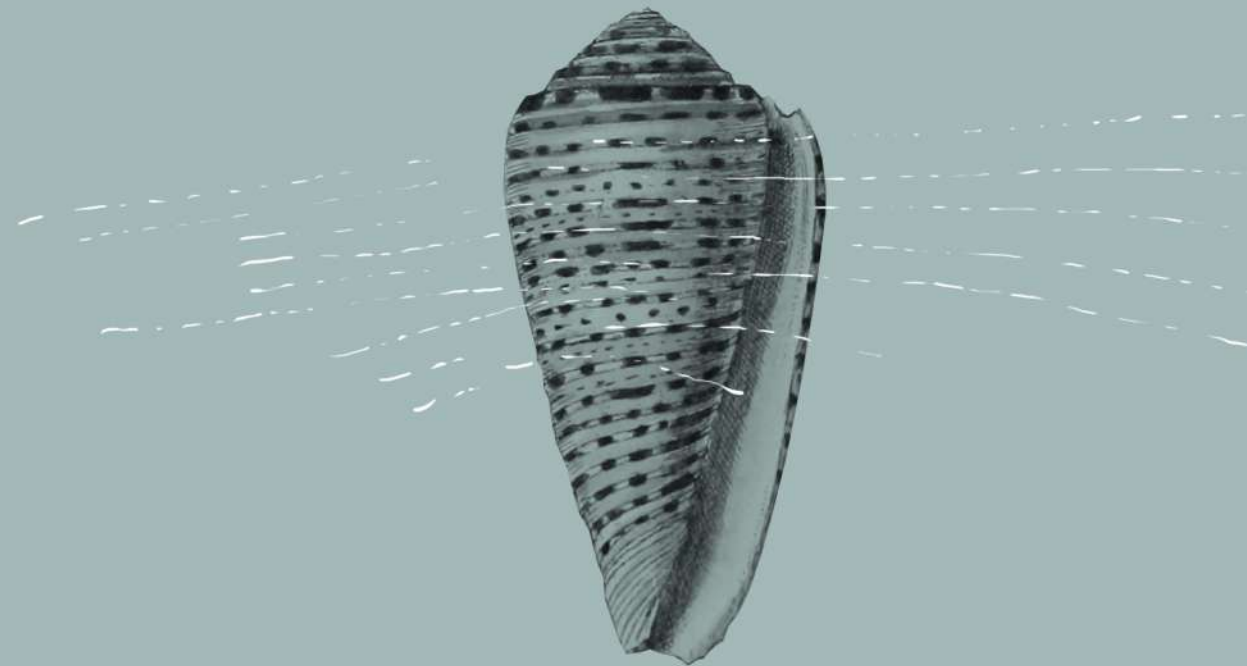
#### *Referências*

HARNEY, Stefan e MOTEN, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, NY: Minor Compositions, 2013.

Sandra Benites

*Tembiapo:*  
arte e povos de cura

Mediação: Luiz Guilherme Vergara



**Luiz Guilherme Vergara:** Boa tarde. Bem vindes a todes. Agradecemos imensamente a Companhia de Mistérios e Novidades por nos acolher hoje e a Lígia Veiga pela sua maravilhosa chamada de concha e especialmente, a Sandra Benites, por ter, generosamente, aceitado nosso convite para falar hoje.

Certa vez, em um seminário internacional sobre Transculturalidade no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC Niterói), uma das lideranças indígenas abriu sua fala afirmando que “nós, os povos [indígenas] pensamos redondo”. Pensar redondo é uma imagem que quebra com toda a nossa educação de linearidade. Então eu convido a Sandra Benites para que ela possa se colocar e expressar a sua narrativa pensante, compartilhada, redonda.

Sandra Benites é professora de história e filosofia do ensino fundamental e médio. Mestre em antropologia social pelo Museu Nacional da UFRJ e doutoranda da mesma instituição. Foi curadora adjunta do MASP. Fez a curadoria da exposição “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena”, entre 2017 e 2018 no Museu de Arte do Rio (MAR) com Clarissa Diniz, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa. E, atualmente, compõe a equipe curatorial do Museu das Culturas Indígenas em São Paulo.

Sandra na sua pesquisa de mestrado aponta para o sentido de arte como uma outra linguagem, uma outra língua, uma outra poiesis que não está estabelecida, não está estática. E também aborda as desavenças e conflitos entre a tradução, a educação imposta nas aldeias pela escola formal, e a educação guarani. Utilizando do conceito de bilinguismo como ferramenta, ela apresenta uma descrição prática através das experiências vividas das formas com as quais os Guaranis *Nhandeva* transmitem conhecimento às suas crianças e jovens. As histórias *Nhandeva* são a base da formação de condutas, crenças e personalidades. Destaca-se aqui a formação que diferencia as mulheres guaranis dos homens guaranis, com ênfase na história de *Nhandesy Eté*, figura feminina da cosmologia guarani.

Dentro dessa escrita provocante Sandra já trouxe as questões iniciais de complexidade que dialogam com a disciplina de PPGCA “Conchas, Peneiras e Banhas”, que Jessica Gogan está ministrando com diversas convidadas ao longo do semestre. Acredito que estamos na banha? Aquela costura por dentro. Costurando relações de arte, clínica e cuidado. Talvez isso fosse desnecessário para os povos indígenas, porque a saúde, a clínica, a terapia, a arte, as celebrações estão todas juntas. Mas nós,

somos povos da doença, da separatividade, e o nosso caminho regenerante é voltar ao caminho de síntese, de conectividade. Dentro da proposição da aula hoje eu trouxe a seguinte questão: A necessidade de mudanças atravessa e denuncia as dicotomias obsoletas dos debates estéticos no campo das artes, filosofia e pensamento. Revelando barreiras herdadas do humanismo, reduzindo a um eurocentrismo fragmentado pela cegueira do dualismo humanidade-natureza, marcante também do antropoceno. Neste cenário de abrigo e abismo poético do fenômeno humano, entram em colapso também as instituições democráticas das artes, educação e saúde política.

O objetivo dessa conversa é exatamente realizar um encontro gerador de partilhas, práticas, saberes e intuições palpáveis de futuros, com a trajetória de Sandra Benites como ponte entre artes, no plural, e sua pluralidade de sentidos. Como educação, práticas terapêuticas e clínicas de saúde coletiva, que se desdobram em produção de conectividade, coletividade e novos agenciamentos de subjetividade, reconfigurando a dimensão corpo, coração, espiritualidade e institucionalidades em territorializações experimentais de futuros ancestrais.

Essa é uma conversa que se desenha ao longo de alguns encontros com





a Sandra Benites nos preparativos para a mediação de uma mesa de Fórum Povos sobre arte, cultura e saúde com diversos representantes indígenas realizada no âmbito do 15º congresso internacional da Rede Unida (2022). A discussão reconheceu o quanto os saberes e práticas comunitárias (dos fazeres, até a produção do simbólico) apontam fundamentalmente para as mudanças urgentes de valores, fazeres contra-coloniais, contra-capitalistas que regem nossas instituições tanto das artes, da educação, saúde, quanto das espiritualidades e religiões.

Nesta ocasião e em nossas conversas Sandra trouxe algumas palavras/conceitos em guarani que me parecem chaves para futuros ancestrais das artes e que, imagino, vão atravessar nossa discussão agora. Vou começar com *tembiapo* que inclusive intitula o encontro de hoje. Eu perguntei se existia uma palavra mais próxima de arte e ela disse “*Tembiapo*, vem de *tembi*, produção de relações, processos de pertencimento.” Também significa coração, estômago e sentimento. *Apo* significa o fazer artesanal, com as mãos... O artista é aquele que tem habilidade de fazer cestaria, dançar, esculpir animais de madeira. E nesse fazer-saber que se torna coletivo, identitário de uma comunidade e a comunidade se reconhece nesses

fazeres-saberes. Outra palavra/conceito/prática chave que Sandra trouxe é *hendu*. *Hendu* significa escuta, ouvir com o corpo, também no sentido de “pedir permissão com sentimento de ser parte do que escuta.” Olha que beleza: ser parte do que escuta. E ela continua: “[...] sendo parte do que escuta com o coração-corpo”. Este sentido de uma responsabilidade compartilhada também vale por tudo, o humano, a natureza, o não humano e que “somos parte do que caçamos”. Que é *teko*, uma outra palavra chave que Sandra nos oferece, para “relação corpo-território.” Como ela diz, “toda a nossa existência é uma caminhada.”

E por último, como parte desta caminhada teríamos os desafios de transmutações terapêuticas institucionais. Que transmutações são necessárias e como exatamente essas cosmovisões, essas escutas, esses princípios éticos podem remodelar futuros das artes, ciências e espiritualidades? Como as práticas de artes e ciências da cura que estão totalmente entrelaçadas com o sentido de rezar, banhos, benzimentos, cantos, danças e ervas medicinais, como elas podem (re) inventar e transformar o museu convencional assim como centros de saúde comunitários? Passo a esfera da conversa para você. Muito obrigado.

**Sandra Benites:** Obrigada pelo convite também, eu acho que o meu esforço hoje, de estar aqui com vocês, é pensar o futuro. Como enfrentar, durante esses quatro anos, o que a gente enfrentou?

Uma coisa que me marca muito enquanto o corpo racializado, enquanto o corpo de mulher, e enquanto mãe, isso me chocou muito mais do que a gente já vinha enfrentando. Eu acho que eu comecei a entender isso há muito tempo, desde que eu comecei a dar aulas, na minha ida para a academia exatamente em busca dessa resposta: como que a gente vai dialogar, ou desconstruir aquilo que não me faz bem enquanto mulher, enquanto mulher indígena? Eu dei aulas para as crianças guaranis no Espírito Santo — morei lá de 2000 até 2015 — e, então, eu encontrava muita dificuldade de ter a autonomia de ensinar aquilo que é importante para nós. Porque no nosso costume guarani, por exemplo, as meninas quando vêm a primeira menstruação elas ficam de resguardo, e assim constantemente, até a próxima menstruação. Existe o resguardo. Porque isso depende muito da nossa saúde mental primeiro. Porque como no nosso corpo, esse fluxo de sangue se movimenta, e mexe — a minha avó falava — do dedo, à cabeça, até o cabelo. Então a gente precisa saber lidar com isso, que é cuidar do nosso corpo nesse período. E

aí, por isso é muito importante a gente se resguardar, porque nesse período você pode falar besteira por estar impaciente e também alguém pode te aborrecer e isso vai levando, estendendo as coisas para a sua saúde. Então, por isso é muito importante essa preservação do período menstrual da mulher. Eu lembro que a gente fez currículo, a gente fez projeto, tudo que a gente podia fazer, que temos direito de fazer, a gente construiu. Porque na nossa escola indígena brasileira existem quatro princípios que temos obrigatoriamente que respeitar: a escola tem que ser diferenciada, bilingue, comunitária e também específica. Isso vai depender de cada contexto para cada aldeia, de cada língua, de cada comunidade. E assim, fizemos o nosso projeto político pedagógico, a nossa proposta curricular especificamente para a comunidade guarani que fica no Município de Aracruz.

Voltando à relação da menina, a maioria das minhas alunas eram de 10 a 13 anos, idade do início do período menstrual e estudavam comigo. Nós e a comunidade conversamos sobre isso. Quando vem a primeira menstruação, os pais vêm me comunicar e avisar que elas vão ficar em tal período de resguardo. E aí movimenta toda a família. É um processo de educação que eu chamo de educação coletiva, não é só uma pessoa. Por exemplo, os meninos nesse

período vão buscar erva para lavar a cabeça e dar remédio para as irmãs. Daí então, dei ok e as meninas foram liberadas. Eu lembro que uma vez a secretária, o comando da Secretaria de Educação, veio me dizer que eu tinha que fazer atividade para mandar para as meninas que estão de resguardo na casa delas com a família. Eu tinha que fazer tarefa de casa, ou dever de casa, uma coisa assim para mandar para elas todo dia para constar no diário. Isso me deixou muito indignada, porque literalmente é dizer que o que a gente ensina em casa, a nossa educação guarani não é válida para nada, inclusive para a escola. E aí eu via a distorção da coisa. E eu comecei a partir dessa questão a ir em direção às questões das mulheres, das mães, porque nunca é separado, nada é separado, tudo é junto! A questão do costume, da forma, dos nossos valores... Tudo isso vai ser próprio deste processo da caminhada que a gente fala, que chamamos de *teko*. O *teko* é nossa relação corpo-território, é como se fosse algo que você toda hora vai manusear. Porque a caminhada, para nós, tem sérios rituais que a gente tem que praticar durante nosso processo de existência, de existir no mundo, e isso é uma complexidade.

Então eu acho que essa educação juruá [como os guaranis denominam o homem branco] que impõe e fala para a gente, como é que a gente tem que se

moldar, é um processo de adoecimento, de fragilidade de você não entender o que é que está acontecendo consigo mesmo. Eu acho que o que acontece principalmente para nós brasileiros, Juruá — assim chamamos os brasileiros — somos fronteiras. Também falo isso: essa ideia da fronteira, porque para nós, indígenas, não existem fronteiras, “isso aqui é Paraguai, isso aqui é Brasil”. Não existe isso, não existia isso. Para nós, a fronteira é só um *teko*. O que é um *teko*? Um *teko* é como eu falei, como se fosse algo que o tempo todo vai ser moldado de acordo com a sua vivência, com sua caminhada, com o seu entendimento, e depende também do que está em torno.

Porque, muitas vezes, você tem outra forma de pensar e a escola vem, desde muito tempo, te moldar em determinada forma e, às vezes, você não consegue reagir a isso e você tem que se submeter a essa violência que vivemos até hoje. Essa é a minha indignação que eu sempre trago para observar onde eu caibo e onde eu não consigo caber.

Quando a gente se coloca: onde você cabe? E porque cabe? Entendemos rapidinho porque é que a gente cabe e porque não cabe. Então eu acho que isso é uma coisa muito importante para nós, inclusive para o nosso fortalecimento. Porque quando você individualmente não cabe, isso

não é só você que não cabe. Coletivamente não cabe!

Mas voltando... Eu fui para a educação, depois eu saí e vim para a cidade, para estudar, fazer mestrado. E nessa minha caminhada eu tive oportunidade de conhecer outras pessoas: Juruás e indígenas.

A gente foi fazendo parcerias, o que compreendi também quando participei pela primeira vez como curadora de uma exposição. Eu lembro que quando entrei para fazer essa curadoria, recebi vários textos para ler, para entender um pouco sobre o que é meu papel de curadora. Eu não li, e falei que não ia ler, porque eu já venho com muitas demandas, carregando nas costas enquanto mulher indígena, mulher, e também enquanto professora. E eu foquei nisso, porque o que vai me ajudar a entender se eu vou caber aqui, ou não, é exatamente isso, esses aparatos todos que eu carrego comigo. Então eu entrei, e aí comecei a entender um pouco. E eu acho que a instituição tem muito ainda, de concreto que precisa se quebrar! Primeiro que falam que é o sistema, mas o sistema são pessoas... Eu sei que a gente já resistiu, já viveu, já conviveu com isso, então a gente precisa pensar nas futuras gerações. Porque, hoje, a gente não vai mais quebrar aquilo que já está aí, mas é importante pensar como é que a gente vai movimentar o que está aí.

E quando a gente é fragilizado, você se agarra em qualquer coisa, sabendo que você não cabe lá, mas você tem que se agarrar naquilo! E por um lado isso é importante, mas por outro, você tem que saber sair de novo depois que você entrar. Essa é a grande questão. Porque quando eu entrei no mestrado, eu achava que Antropologia era mais próximo daquilo que eu trazia, mas na verdade é distante como se fosse uma coisa lá e você aqui. Aí eu me senti perdida. E tive que brigar para alguém me escutar. E às vezes, quando você começa a ser muito briguenta, nem todo mundo dá ouvidos para você. Por isso, a gente precisa se agarrar com mais gente! Sozinha, eu não vou dar conta disso. E às vezes, quando a gente se agarra, a gente divide as dores em vários pedaços.

Por exemplo, eu vou contar uma história: No nosso costume guarani, a anta é um animal que tem um espírito muito forte. A gente é parte dela, porque ela tem história! E aí, quando os homens vão caçar a anta, eles trazem pra comunidade dividir a carne. E quanto mais você divide a carne mais você responsabiliza o outro pela caça. E o pedaço da carne, da anta, é você! Dividir a carne da anta, é responsabilizar todo mundo pelas questões, pela caça também. Como saber caçar? Quando matar é para necessidade mesmo, não é para outras questões.



Então eu tento imaginar isso hoje, quando eu discuto com outras pessoas. Eu sei que muitas pessoas não vão entender muito bem o que eu estou falando, mas eu acho que é importante levar isso: essa reflexão de responsabilidade a partir da escuta e a partir do outro. Porque é uma responsabilidade que eu acho que é importante a gente pensar. Por exemplo, não lembro em que mês, eu estava recém-chegada aqui no Rio e fui convidada para falar num seminário na UFF. Eu morava no Estácio e vim andando para pegar a barca, para atravessar para a UFF. E aí, quando eu cheguei no Largo da Carioca, eu vi que não tinha ninguém e achei muito estranho isso. Porque todo dia, ali é uma fervura de gente... Achei estranho quando eu cheguei lá e tipo não tinha ninguém. Assim, meio vazio... Aí eu olhei de um lado tinha um bar cheio de pessoas, todas formais de paletó, que estavam bebendo cerveja. Fui andando, e comecei a sentir alguma coisa no meu olho... Aquela fumaça cinzenta, um barulho lá na frente. E quando eu fui perceber, estava tendo manifestação ali na frente da Alerj. De um lado, tinha muita gente bebendo cerveja, que não estava nem aí... E do outro lado, o que me chocou muito: jovens negros e professoras cadeirantes sendo arrastados, bombas, o pessoal no carro de som totalmente massacrados... Era uma cena

de guerra! Eu comecei a chorar, eu cheguei na UFF totalmente triste. Por que é isso que eu falo... Quando a gente é fragilizado, a gente não consegue enxergar isso... Todo mundo deveria estar ali! Soube depois que a manifestação era por causa da melhoria de salários dos professores, dos muitos professores aposentados que não estavam recebendo mais...

Então, parece que a responsabilidade da sociedade na qual a gente está, parece separada, dividida, todas as coisas divididas! E isso é muito ruim, isso é uma doença! A gente prepara as crianças, desde pequenas, para entender que dividir um pedacinho da carne da anta é sagrado mas, você também joga a responsabilidade para o outro. E na época, eu fiquei muito impactada, eu fiquei deprimida total. Porque na comunidade, eu não estou dizendo que a gente não briga, mas, às vezes, por causa da falha de um, todo mundo vai na reunião... A gente participa, todo mundo opina: Por que é que falhou? Por que é que a gente falhou? Se alguém falhou, nunca jogamos a falha em cima de um, porque a falha é do coletivo. Então vamos juntos! A gente pode cair e se machucar no meio de um, de outro, mas a gente vai... E com certeza a gente consegue sem deixar ninguém para trás.

O caminho para a gente, eu acho que para todos nós indígenas, é uma

experimentação que você vai testando. Para nós guaranis existe caminho que já vem e a gente vem andando, caminhando... Mas tem um momento que temos que chegar no lugar de encruzilhada, que existe uma escolha, depois de você percorrer várias coisas. Não obrigamos ninguém a escolher a coisa, mas isso, esse processo experimental, de experimentar e saber sentir com o ouvido, a gente fala *hendú*. *Hendú* significa escutar com o ouvido, escutar com o corpo. *Hendú* é prática, é vivenciada na maioria das vezes. Então a gente não fica dizendo, a gente não obriga ninguém, principalmente nós guaranis... Mas a gente dá uma experimentada e, mesmo que as pessoas escolham um caminho errado, isso coletivamente também é isolado, o próprio coletivo vai isolar.

Recentemente eu conversei muito com Cacique Babau, Tupinambá, que falou de uma violência contra uma mulher na comunidade dele, e a comunidade teve que banir este indivíduo e tirar ele totalmente de lá. Para tirar uma pessoa que praticou essa violência, foi preciso todo mundo entrar em consenso, inclusive a família. E isso não é uma tarefa fácil. As mães choram, ficam tristes, falam que não vão ficar bem, não vão ficar com saúde por causa disso. Por isso, a gente dá a opção de experimentar coisas anteriormente.

Na nossa língua guarani existe a expressão *kuimba'e ete* que significa um homem de verdade. *Kuimba'e ete* não está falando pela questão biológica, está falando pelo ser, pela capacidade de demonstrar a sua função enquanto homem. Como, por exemplo, de escutar, saber escutar, ser tolerante, saber cuidar da irmã, saber a sua própria postura e a própria função na comunidade. E em que momento que é importante também de protagonizar a sua masculinidade. Quando a irmã não está bem, ele vai saber buscar o remédio, ele vai saber buscar o remédio certo. Então isso é um processo, todo um processo.

Então, a gente consegue, com toda dificuldade que temos na comunidade, ainda praticar isso. Mas quem impede a gente de praticar isso, em vez de dialogar conosco, é a própria escola. Como fez, como se não fosse conteúdo aquilo que é importante para nós. Isso é uma das coisas que eu queria trazer um pouco hoje... Mas eu queria muito escutar. Porque eu acho que o diálogo também, ele é muito importante de ser escutado, chamo isso de soma. Temos várias pessoas que têm suas caminhadas diferentes da minha, mas é importante que a gente se una pelas coisas, questões comuns. Então como que nós podemos, na prática, desconstruir aquilo que a gente quer desconstruir?



Em relação ao *tembiapo*, como o professor já mencionou, quando eu fui entrar no mundo da arte, da forma do Juruá, eu fiquei meio confusa. Eu não queria entender e não queria entrar nesse jogo da forma que é! Às vezes, me parece que é a própria romantização: a arte no mundo da arte é como se fosse uma coisa muito incrível, uma coisa que não tem dor, não tem passo, não tem esforço, não tem depressão... Mas para a gente, para nós indígenas, é para a gente não ter depressão que a gente faz isso. Quer dizer, a arte não é para deprimir você, é ao contrário, é para não ter depressão! Porque aí vem o seu desejo, a sua força, a sua resistência... Não é para deprimir você, é ao contrário: para fortalecer você como indivíduo ou coletivo. E parece que o mundo da arte, os artistas, muitas vezes, estão muito deprimidos e muito iludidos também. No meu caso, quando eu fui olhar, eu falei “o que é que eu vou fazer?”

Essa visão da arte ocidental, que parece que é muito maravilhosa, mas quando é um corpo de uma mulher, o corpo racializado, você tem que fazer mais esforço ainda... Ou, às vezes, você é totalmente deprimida por mais que você faça esforço, você nunca chega naquilo que você gostaria de chegar. Por isso, parto do meu entendimento enquanto guarani e como posso fazer circular as coisas, movimentar,

e não ficar parado, como se fosse algo que é acabado... Porque quando você busca a perfeição, você não consegue chegar nesse lugar, e eu não posso adoecer agora, eu não consigo!

A partir daí, eu comecei a perguntar para os parentes: “o que é Arte?” O que Juruá chama de Arte? E eles falaram assim: “no nosso entendimento é outra coisa... Seria o *tembiapo*.” Juruá acha que *tembi* é algo que você tem, mas *tembi* para nós é a sua relação! A caça também é *tembi*: aquilo que você busca, mas não é fácil de você buscar a caça, você tem uma responsabilidade sobre sua caça, tem sentimentos sobre sua caça: *Tembi*... é uma questão que movimenta. Já *apo*, para nós guaranis, é mão. E *djapo* é como se fosse: a mão que está em movimento, é fazer coisa com a mão. Então, eu tentei juntar isso para poder traduzir o que eu acho que é a Arte; é relação do seu próprio corpo e as habilidades do indivíduo, o que você consegue fazer. Por exemplo, eu não sei fazer cestaria, mas tem outras mulheres que sabem fazer. Tem muitos jovens guaranis que sabem fazer bichinho, mas outros não.

Lembro agora do Xadalu Jupã Jekupé que é um artista que se chama mestiço, do Rio Grande do Sul. Ele fez uma obra, que eu achei muito incrível: ele colocou colete a prova de balas nas pessoas, nos

parentes. Porque no Rio Grande do Sul tinham uns parentes que estavam ocupando um território, e aí os policiais foram tirar eles de lá à força, com a arma e tudo, e falou que se eles não saíssem de lá, eles iam morrer. Xadalu não se movimentou, não se assustou e falou que poderia atirar nele, ali mesmo, na frente de todo mundo: “você pode matar meu corpo, mas meu espírito você nunca vai matar”. A partir disso, ele fez uma obra de figuras com os parentes com colete a prova de balas.

Então, a arte em si, no meu entendimento, é uma relação. O artista é o indivíduo que tem capacidade de manusear coisas, criar coisas. Então, automaticamente, arte e artista já têm uma relação, um *tembiapo*. Quando você traz uma obra, o objeto que você transforma em arte, não pode ficar parado no lugar, tipo, esquecido... Ela tem que ser, o tempo todo, movimentada! Aqueles que produziram e por que produziram. E isso tem que ser para fazer sentido. Se a gente faz uma arte, uma obra e deixa ela parada, como sempre acontece, os parentes chamam de memória morta. Eu pensei muito em tentar traduzir o *tembiapo*. Porque existe essa ideia de que traduzir é uma traição também. Como diz o Eduardo Viveiros de Castro “você tem que refletir muito bem a quem trair”. Por isso que eu falo: pra gente pensar sobre o futuro para

futuras gerações, é importante que a gente consiga caminhar junto. Caminhar junto, não é todo mundo pensar igual, mas sim saber as limitações e cada passo do outro... Saber a sua própria fronteira... Saber quem é quem... Uma outra questão também que é muito difícil para mim é a tese que eu estou fazendo. Como é que a gente materializa aquilo, não só em forma de texto? A minha avó falava que o texto escrito é uma memória morta. Por isso, a gente precisa acrescentar, recheiar o tempo todo. Enfim, eu acho que é isso, não sei se alguém quer falar.

**Iê Carvalho Rizzo:** Uma coisa bem breve. Você falou dos livros, da escrita ser uma memória morta, e estava numa mesa de bar esses dias depois de uma palestra [na plataforma] Selvagem. Uma pessoa contou que lembrou um indígena (não lembro a etnia) falando que eles veem os livros como uma ambição de absorver a sabedoria de forma muito rápida, uma coisa ansiosa de ter sabedoria, e que eles acreditam que mesmo se você não tivesse acesso aqueles livros, esta sabedoria chegaria até você, que iria chegar de alguma forma, e a palavra “não sei” ou o termo “não entendi” não existia na cultura deles, porque acreditam que a sabedoria sempre iria chegar de alguma forma.

**Guilherme:** Interessante que você traz esta relação do tempo, esse tempo do aprender é

um tempo espesso, uma sabedoria outra... **Sandra:** Sim. Acho que posso falar um pouquinho da minha experiência no Museu das Culturas Indígenas. Vai fazer dois, três meses que eu estou lá, morava aqui no Rio, recebi convite e fui... e estamos começando a trazer algumas atividades... Uma dessas atividades, nós fizemos mês passado, com a Michele Guarani Kaiowá, uma jovem cineasta, que trouxe o trabalho que ela fez durante a pandemia com mulheres. Essas mulheres estão ensinando os filhos a não esquecer das plantas medicinais. No vídeo falam que essa pandemia é a doença do tempo e contam que, se não lutamos pela vida da terra, não vamos existir mais. Porque as plantas são o que nos cura, por isso, que os mais jovens, precisam pisar no brejo para olhar as plantas. Então elas começaram a levar os filhos para pisar no brejo e mostrar como retirar as plantas. Inclusive, para a questão da menstruação, porque existe uma planta que é anticoncepcional para a gente, mas não é qualquer lugar que existe essa planta, existe no brejo.

Por isso, quando a gente pensa nessa ideia do corpo-território, o nosso próprio corpo é o próprio chão que a gente pisa. E eu falei um pouco sobre isso na minha dissertação. Porque para nós, indígenas, principalmente para nós guaranis, as mães sempre ensinam as meninas a pisar leve no



chão. Quer dizer, a coisa é mais sensível, e essa sensibilidade eu acho que também é um choro....

Voltando um pouco à memória, lembro que fiz um trabalho com outras pesquisadoras para o SESC, acho que em 2018, fizemos uma oficina lá em João Pessoa, sobre a memória. E um parente falou que quando nós escutamos pessoas mais velhas falando sobre a importância da prática de determinado ritual, a gente está acordando a memória. E quando você acorda a memória, você começa a enxergar o que é importante e o que não é importante. E, a partir daí, a gente vai construindo outros caminhos... Juruá diria, entrar em acordo com a sua memória. Se você não entra em acordo com a sua memória, você começa a ser frágil, você fica deprimido, triste... Então nós fizemos essa oficina, com vários professores e artistas que participaram com a gente, criamos coisas. E, no final, houve muito choro... Muitas pessoas choraram lembrando das coisas tristes. E, a maioria, se culpou por ter chorado. Eu achei muito estranho isso. Porque como é que às próprias instituições, a Universidade, o Museu, você enquanto humano reprime os seus sentimentos, como se você não pudesse chorar. Você não é humano? Eu passei muito por isso quando me tornei professora... Eu não podia mais falar da minha menstruação porque eu estou



Fotografia: Jessica Goëan



trabalhando como professora. Mas eu não deixei de ser guarani! O sistema te violenta de um jeito para você praticar aquilo que não é teu forçadamente. Então eu deixei de ser mulher guarani, para obrigatoriamente entrar nesse sistema.

Recentemente Clarissa Diniz, uma pessoa com quem sempre trabalhei, foi minha parceira, falou pra mim que ela nunca tinha pensado, que ela já reprimiu tanto sentimento, como se a gente tivesse que enfrentar de um jeito que você não pode ser sensível, não pode chorar. Então eu acho que isso é uma outra violência que é contra nossa humanidade mesmo, e não há diálogo sobre isso. E eu falei para as pessoas na oficina: não tem problema. É a partir do nosso choro que a gente vai sentir de fato, escutar de fato com o corpo. E parece que foi um alívio para todo mundo. Eu acho que essa ideia de reprimir sentimentos é o sistema que impõe. E aí, muitas vezes, sua sensibilidade se torna fúria. E isso é uma outra doença.

Então tudo que eu falo, eu trago a partir da minha própria experiência de entendimento. Às vezes eu falei uma coisa, aí eu repenso... Todos nós temos direito de rever as falas que foram equivocadas no passado. Isso não tem problema nenhum para a gente. Mas é importante ter criatividade de repensar sempre! É importante a gente querer voltar para trás e

fazer outros caminhos.

Outro episódio também que eu gostaria de trazer, é a forma da gente trabalhar o que é que é organizado, o que não é organizado. Isso depende do ponto de vista. Por isso, que o *teko* é um modo de estar no mundo, de viver, de enxergar as coisas, o modo de sua caminhada... O *teko* é um indivíduo, mas também é a relação com o entorno. A violência que uma pessoa viveu não é da pessoa, é da relação com o entorno.

Voltando a essa relação na ideia de arte. No meu entendimento, a arte é um saber que cada comunidade, cada povo, cada indivíduo vai juntando. Porque nós somos relações e também indivíduos. Mas o indivíduo não é um indivíduo totalmente sozinho no mundo, existem várias outras relações que a gente vai juntando para criarmos e sentirmos menos dor, para a gente fazer a alegria.

Assim, *tekoa* significa onde se produz esta *teko* coletivamente, por isso é muito importante a escuta, o diálogo, se reunir para se escutar, para cada um expressar seu modo de pensar. Tem este incômodo de não poder conciliar todos os *tekos*, por isso é muito importante a escuta, de modo que a gente vai caminhar junto respeitando as diferenças. O bem estar de todos — escutar, dialogar, entender — este *teko porã rã* é o modo de estar

bem no futuro.

A comida é um exemplo disso: uma das coisas que eu acho muito incrível, que nos atravessa enquanto diversidade é a comida. Tem gente que gosta de polenta, eu gosto disso, daquilo, eu gosto de feijoada... Mas a gente não sabe como é que surgiu essa feijoada, de quais mãos e porque surgiu essa feijoada... o torresmo, por exemplo, eu adoro e, hoje em dia, como torresmo como se fosse um privilégio, mas às vezes não foi privilégio, alguém trouxe isso como uma criatividade. E isso é uma coisa que a gente vai deixando morrer. Na verdade, morrer não morre, mas vai sendo adormecido: a gente não conversa, não dialoga, não admira, não sabe quem criou esse torresmo, como foi criado isso?

E isso é uma forma da gente interagir com outro: interagir através da arte! Da gente admirar o outro através dessa interação e também de ser admirado. É como se fosse uma dança de esquiva mesmo.

A partir da arte, no meu entendimento, você pode atravessar o outro com a sua beleza. E não só beleza mas também com a sua provocação. Provocação porque não é brigando que a gente vai se encontrar. Então quando tem uma dança, um ritual é muito bonito, mas também tem uma questão política. Uma política que é muito importante a gente entender, porque tem

regra ali pra você entrar. Não é de qualquer maneira que você vai entrar. E aí você admira!

E eu acho que o *hendu*, no meu entendimento, é a própria arte. A arte que faz a gente ser escutado! As dores também. Porque como eu falei, eu não conhecia ninguém lá na Alerj, mas vi pessoas levando bombas de spray de pimenta na cara. E isso me afetou muito: eu fiquei pensando nas mulheres, porque para nós, Guaranis, as mulheres mais velhas, que já trabalharam muito, são muito importantes! Porque elas têm uma experiência de uma memória viva que pode nos ensinar qual caminho a gente precisa construir. E, na época, eu vi uma senhora sendo arrastada por esses jovens que estavam ali na luta também...

Ela estava sendo arrastada para não morrer ali por causa da bomba. E isso é de uma repressão terrível que me afetou muito, independentemente de quem eram essas mulheres, de quem eram esses jovens. Então a partir da minha sensibilidade, da minha criatividade, eu consegui entender isso. Não sei se eu falei algumas coisas de acordo com o que foi perguntado, mas enfim. Alguém quer falar?

**Guilherme:** Sandra, está sendo ótimo te ouvir. Vamos continuar caminhando e pensando redondo. Alguma pergunta ou comentário?

**Noite Luz:** Deixam-me organizar meus pensamentos um pouquinho. Toda esta questão de como arte...Eu sempre desenhei desde muito criança, e, nesse semestre eu tive uma realização que a minha fuga, minha procura pela arte, (desenhar, dançar, performar, criar em si) era uma forma justamente de lidar com depressões, com traumas, as coisas que eu reprimia mesmo.

Então eu consegui ver o quanto a arte me salvou, não completamente porque eu ainda tenho sequelas e transtornos que vieram dos traumas, mas sem essa arte, sem tratamentos, sem cuidados médicos de psicólogos, psiquiatras, eu não teria conseguido sobreviver do jeito que consegui. Isso que você está falando tá mexendo muito comigo. Porque a arte é muito importante e arte pode salvar muito quando a gente não consegue se achar. Quando tive esta realização, parei para rever todos meus cadernos e revi tudo com outros olhos onde vi que cada personagem que eu desenhava, cada poema estava questionando quem eu era e o que estava acontecendo. Era eu, tentando parar de reprimir tudo que eu sentia a vida inteira.

E eu acho cada vez mais importante que a gente instigue mais a arte, principalmente com as crianças para que elas possam se expressar e procurar ouvir o que elas estão sentindo, porque muitas vezes elas

não são instigadas a isso, a gente ouve na vida inteira coisas como engole choro, você está exagerando, isso daí não é nada, você está inventando coisas na sua cabeça, e não é bem assim. Isso tudo que a senhora está falando é extremamente importante.

**Thelma Vilas Boas:** Boa tarde, prazer em vê-la pessoalmente. Essa conversa “redonda” me fez lembrar de um adinkra, o Sankofa, que é quando um pássaro olha para o rabo e vira o bico para trás, o que quer dizer que não existe tabu em olhar para atrás e recolher aquilo que se perdeu. Ouvir você, o meu esforço de vir aqui hoje para lhe encontrar e ouvir, na roda da vida, também é na esperança que sua sabedoria nos faça recolher aquilo que se perdeu, e que, sem tabu, sem aquela prepotência daquilo que nos constitui enquanto sociedade hegemônica não só de Brasil, mas de mundo, buscar o que perdemos. E é curioso, porque olhar para trás, ao mesmo tempo é olhar para frente e buscar lá atrás a “casa” que a gente perdeu mas que encontraremos lá na frente. E aí, a conversa fica redonda de novo, porque o tempo é circular mesmo né... Então... é sempre assim... curioso como a gente fica com vergonha de falar... Que haja idade para a gente viver caminhos prá percorrer! E enquanto te ouço, a cabeça voa ao encontro de significados e significantes para tantas coisas que a gente tá

tentando encontrar.

Mas acho muito importante reconhecer a responsabilidade pelo momento que nos encontramos... então de novo um rodopio, que nos faz perder para onde olhar... reconhecer que esta conversa, redonda e em volta, é também porque a gente perdeu algum fio por aí.

**Zíngara:** Eu acho que é muito potente o que está acontecendo aqui, porque é tão maior, a gente não está falando da arte, é tão mais profundo. Hoje nossa sociedade precisa se encontrar, um lugar para se reconectar com as coisas que importam, que tá como você falou na comida, e tá nisso que a gente está fazendo, se propor falar e tal. Então mexe, sabe, porque a gente perdeu mesmo muitas coisas assim, e estou muito emocionada porque eu estou grávida e é muito difícil, sabe? Falando das coisas que a gente ouve quando criança, acho que temos que lembrar que nossas mães e nossos pais estão lidando com muitas coisas, muitas demandas mesmo. Quando você está falando de mulher, agora estou neste lugar de ser mulher gestante, são muitas demandas mesmo. São esforços muito grandes, às vezes muito mais mentais, que se cobram a gente do que de fato a gente está fazendo.

O peso que sinto hoje no corpo de ele trabalhando para criar um ser humano ainda é menor enquanto minha cabeça,

como vou ser mãe. E sinceramente, o mais que amo o cara que vai ser pai, eu sei que ele não está passando por um processo tão intenso quanto eu, sabe. E porque como você falou que a gente perdeu esse lugar de a mãe ensinar para o filho homem uma sensibilidade de pisar leve no chão.

Trabalhar uma escuta é muito complexa. Muitas coisas são separadas, como entender que se interconectam? É muito trabalhoso. Acho que os lugares assim que podemos fazer o que estamos fazendo é maior do que a gente pode conceber. Te escutar hoje, não sei dimensionar a potência, porque é realmente muito necessário, é o que você falou da gente encontrar um lugar comum também pelas dores, sabe? Da coisa maravilhosa que estou vivendo, mas que é muito desafiador, é muito doido, você acordar um dia e saber que você está gerando um ser humano e todas as outras coisas que a gente tem que gerenciar. Porque, é isso que você falou a gente materializa o que a gente precisa falar. A minha arte passa a ser sobre tudo, sobre como estou gerenciando uma grana, como pensar nesse filho, como pensar nessa criação... A arte na verdade é só o fragmento que esta sociedade encontrou para se conectar com algo que é tão básico. O que estamos falando aqui - escuta, troca, ouvir os mais velhos, comida, tudo isso é tão básico,



mas tá tão perdido sem fazer esses elos. Para mim hoje é um presente...tão básico, mas tão complexo, cheio de coisas a se desdobrar...Muito obrigada.

**Martha Niklaus:** Super legal você falando isso! Esse desejo de coletividade, de estar junto, de poder participar conjuntamente de um acontecimento seu, como isso é acolhedor, como isso traz pertencimento e te fortalece, é muito legal. Mas Sandra, eu queria trazer uma questão que eu fiquei curiosa, porque você está montando um museu, não é? Você está há dois meses num museu indígena em São Paulo, não é isso?

**Sandra:** Então, o Museu de Culturas Indígenas é uma instituição da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo gerida pela ACAM Portinari (Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari) em parceria com o Instituto Maracá, que tem como finalidade a proteção, difusão e valorização do patrimônio cultural indígena que é uma instituição que foi construída pelos próprios indígenas de São Paulo. Aí eu fui chamada para fazer parte da curadoria, mas essa curadoria, ela não é só minha, ela é coletiva e o tempo todo a gente discute, dialoga com os parentes, entre a instituição, construindo um museu, mas de que não seja museu parado como outros museus.

**Martha:** Porque o museu que a gente está

acostumado é um museu que quer guardar as coisas para aquilo se perpetuar, e se perpetuar em forma de coleções, objetos que você quer que fiquem guardados.

E como é que fica para você, para a sua cultura, essa relação com a memória que a gente faz dessa maneira e que eu acredito que vocês não têm museu, guarani, como seria o museu do guarani? Onde é que ele se localiza, entendeu? Então você hoje como uma indígena dentro de uma estrutura institucional com todas as suas características de museu, de acervo, de coleção, quando você fala “o objeto ele tem que ficar ativo”. Então como é que é isso dentro de um acervo, como é que você transporta a sua cultura para um espaço institucionalizado, sabe? Isso me traz muita curiosidade.

**Isabela Santilli:** Sandra que bom te ouvir, também compartilho dessa sensação de potência... E, por vir da área da saúde e ser formada em psicologia, fico aqui te ouvindo sobre outros caminhos para o cuidado, importantes que eu escute, que nós escutemos, para que a gente possa repensar e viver de outros modos os nossos cuidados em saúde mental. Porque vindo dessa área de saúde, sinto muitas aproximações com que você trouxe sobre a escola: de como o modo de construção da escola ocidental não percebe, não concebe a educação que

se dá na aldeia e o quanto os saberes da psicologia, da saúde e da medicina, por exemplo, ainda não incorporaram e/ou negam os modos de produção de cuidado indígenas que incluem a coletividade, ou o território, por exemplo... Esse pisar leve no chão, o voltar para o brejo para olhar para as plantas, a necessidade de um deslocamento da culpa, os modos de resolução de questões em coletivo, a arte como um recurso para não ter depressão... Fui anotando aqui algumas pistas. Então queria te agradecer porque você trouxe muitos elementos que nos ensinam a pensar outros caminhos de saúde. Como *tembi*, para podermos nos cuidar e sobreviver a esse mundo que está nos adoecendo de modo distintos o tempo todo. Obrigada.

**Anita Sobar:** Como conversa circular, eu achei que seria interessante estar no centro da roda [se posicionando no centro]. Acho que assim a gente vai comungar todas as energias, fazendo esta conjunção. Primeiramente quero agradecer imensamente a sua fala, ela só reforça também a maneira que eu penso arte. É muito importante hoje em dia, especialmente a gente sabendo da condição que estamos vivendo na conjuntura política de uma forma macro, aqui estamos falando das micropolíticas e a gente não pode deixar de tratar também desses afetos que nos movem. E aí você trouxe muito,

eu tinha feito uma anotação de um texto recentemente do livro *O mundo em mim*, que é o livro do pesquisador indígena João Lima Barreto, onde ele narra, quando era pequeno: “meu pai falava sobre a importância de uma unidade social, assim como eu dentro da unidade que pertencço, ou seja, essa unidade social também pensar eu dentro dessa unidade em que pertencço.” E é um pouco que você traz, não só essa teoria, mas com essa prática que caminha junto e isso é uma coisa que não consegue estar sem a outra. Você falou sobre o sistema que reprime, da gente que vai juntando coisas a partir das relações dentro da nossa concha, peneira e bairra dessa disciplina tão interessante que eu tenho tido oportunidade de fazer com um grande esforço também para sair da depressão. A gente também tem que assumir esse lugar, porque a arte não é sempre vislumbrar coisas maravilhosas, ela é também processo; um processo que implica em estar conectado, estar em relação e se permitir também ser atravessado, e este ser atravessado, muitas vezes não é um lugar confortável, precisa assumir os riscos de ser artista, ser artista é assumir riscos. É também pensar nas tramas, essas coletividades do vivido, pensar nessas tramas, no fabular, no tratar junto, nesse construir para respirar. Ultimamente eu tenho feito uma série que se chama fôlego, porque está difícil respirar.

Li recentemente um artigo que fala de refazer corpos e esculpir afetos, isso também trata de estilhaços, você falou dos fragmentos. E eu queria também, como a minha colega, qual o seu nome, Zingara? O meu é Anita, não sei se eu me apresentei, queria trazer também a maternidade para o centro dessa roda, sabe? Porque você fala da escola, você fala da criança, dessa importância e de não deixar sucumbir, e a maternidade, muitas vezes nós mulheres nos colocamos em um lugar muito difícil, que além de sermos mulheres somos mães. Então a gente é triplamente cobrada e tem que fazer um esforço sempre maior para parecer que está tudo bem, que eu sou um homem dentro dessa sociedade heteronormativa. Mas não é verdade, precisamos compartilhar disso e compartilhar é compartilhar também o amor, precisamos compartilhar o amor entre um e o outro, para que não haja mais portas abertas para o fascismo. É isso que eu queria dizer em agradecimento a sua fala.

**Sandra:** Eu queria compartilhar com vocês, as falas de vocês começando dessa roda assim, que eu acho que a arte exatamente é a nossa resistência à depressão. Como falar, eu tinha reprimido as coisas e eu acho que quando a gente se olha e sente a nossa dor, acabamos sendo criativos. Então não que a gente não sofra, a gente sofre, então eu acho que é por isso que a gente vai ser

muito criativo. Eu vejo muita criatividade existindo, resistindo e embora que tenham outras camadas muito difíceis, a gente esteja vendo vários pais desempregados, várias pessoas passando dificuldade, muita fome, que entristece, mas precisamos resistir e continuar.

E voltando um pouco, eu acho que você falou isso que a questão da resistência, você falou “eu resisti”, eu acho que esse é o caminho, é exatamente a arte que traz para a gente este “resistir” para a gente fortalecer, não que vamos resolver todas as nossas emoções, mas sim começar a resistir e somar coisa. Então, acho que eu mesmo faço por isso, e essa ideia do que você falou também da memória, da memória do olhar para o rabo, para trás, eu lembro que teve um professor pataxó, eu lembro que ele usava essa metáfora do arco e flecha, dizendo quanto mais para trás a gente puxa, a gente vai mais longe.

Então a memória, acordar a memória, você voltar a olhar para trás significa isso, é para você ir mais longe, porque senão, se você apagar a sua memória, você não consegue achar qual caminho você vai seguir. Então, eu acho que a ideia de a gente se submeter a colonização, todo esse aparato de impedir, de nos deixar de mãos atadas, é exatamente por isso que a gente chega nesse momento, a gente tem que lutar

contra outras pessoas que deveriam estar com a gente. Mas isso é um processo mesmo, eu acho que por isso nós somos humanos, então muita gente me perguntou se eu estou com raiva, se eu disser que eu não estou com raiva, eu estou com raiva, mas eu tenho que resistir e criar outros caminhos para não adoecer, porque a raiva pode deixar a gente adoecido.

Têm várias narrativas que são muito interessantes no nosso costume guarani. Por exemplo, quando surgiu o mundo, *Nhanderu*, [nosso ser criador e primeiro pai] nasceu uma mulher, uma mãe, *Nhandesy*. Depois ela foi devorada pelas onças e seus filhos ficaram órfãos, duas crianças ficaram órfãs, e aí no final da história essas duas crianças que ficaram órfãs, na verdade, eles tentaram se vingar do inimigo que devorou a mãe, mas não conseguiram. Então no nosso costume guarani, para a gente devorar nossos inimigos, você tem que saber dançar, se esquivar, senão você não sabe enfrentar mesmo de cara, é que você não vai saber o código. Aí você tem que usar muito isso, que causa dor também, conflito. A gente tem que saber segurar nossos conflitos, para ir mais longe e começar a isolar o que precisava banir no nosso meio, como o Cacique Babau falou. A gente tem que se aliar inclusive com os pais do que cometeu delito, para que eles também entrassem em consenso para banir

de fato aquela pessoa, que é uma forma de se resolver. É o nosso jeito. É fácil? Não é, é muito doloroso, é muito triste, mas a gente abraça isso como coletivo e não só como um indivíduo, aí causa maior impacto. Então eu acho que é um pouco isso quando a gente fala da memória.

Aí vem aquela história da desorganização de um professor que falou que uma vez ele estava dando aula para a educação infantil. Era professor do Rio Grande do Sul. Falou que porque no nosso costume do guarani quando chove a gente deixa as crianças brincarem do jeito que elas querem brincar, e por isso a gente tem também uma outra escola. O prédio não consegue acolher da forma que a gente é, nem as crianças não conseguem acolher. Aí eles fizeram uma outra casinha do lado para quando chover as crianças ficarem ali, e aí diz que elas começaram a brincar, cada uma ficava deitada, uma fazia a outra deitar em cima da mesa, e começou a desenhar. E aí o professor estava provocando a criatividade das crianças, cada uma fazia o que queria, tem que fazer, não reprimir o sentimento das crianças que isso é uma coisa muito triste para a gente. Mas claro que existe um adulto para controlar assim não se machucar, não para controlar, controlar é feio, para orientar, orientar para não cair. Mas ele estava só olhando as crianças, aí disse que

a coordenadora chegou e depois chamou a atenção dele dizendo que a sala dele estava desorganizada.

Eu acho que quando a gente seguir, caminhar, começar a caminhar juntos, de forma coletiva, nós seremos desorganizados no ponto de vista desse que está nos reprimindo, que deixaram a gente de mãos atadas, de mãos amarradas. Então isso, não do ponto de vista desse ali, a gente será desorganizado, porque somos diversos, com pensamento diferentes, trajetórias diferentes, cada um tem a sua criatividade, eu sei fazer colagem, mas eu não sei fazer cestinha. Então essas questões vão ser desorganizadas do ponto de vista do que já tem, do que já vem dominando a gente. Eu acho que a questão do acervo, que eu achei muito interessante que vá ter acervo no nosso museu que está nascendo. Engraçado, falando de nascimento, porque o museu começou a se envolver loucamente para poder nascer, aí começou, em nove meses pariu o museu. Então, quer dizer, os parentes começaram a parir o museu e agora que a gente está começando a trabalhar isso, e existem vários desencontros, encontros desorganizados e várias outras coisas. Mas a gente vai aprendendo muito com isso. Vai ter acervo, nosso grupo curatorial já está lá, o quadro das pessoas pesquisadores já está preenchendo, então está começando

a chegar. Uma das coisas que a gente já começou a fazer é atividades, porque o estado obriga, fala assim toda hora “faz isso, faz aquilo”, porque a gente tem que cumprir essas normas...

E aí eu achei interessante que a maioria indígena, primeiro os que estão lá acompanhando a exposição se chamam mestres dos saberes, eles não são educadores, eles são mestres dos saberes, e eles estão lá acompanhando a exposição e como mediadores educativos. Os mediadores educativos que são mestres dos saberes. E eles vão se revezar aos poucos, de seis em seis meses eles vão revezar esses mestres. Então existem jovens, pesquisadores mais velhos, também indígenas estão ali, estão se revezando e é uma troca. Eu achei muito interessante porque ali parece que está se moldando para que esse espaço no museu tenha encontros de parentes com parentes, e parentes com não indígenas. Porque esse formato já está começando a acontecer, parente com parente, de que eu estou falando assim, parente que é da cidade e da aldeia. Eu achei muito interessante isso que a própria exposição começou assim. O Xadalu é artista indígena, mas ele se identifica como mestiço, ele mesmo fala, ele fala que o DNA dele é marginário. Outras pessoas indígenas participando neste momento inaugural inclui Denilson Baniwa, que a grande

maioria de vocês conhecem como artista, é Baniwa do Rio Negro. Então já começa essa exposição mais ou menos assim, e aí quando vem a programação que o próprio estado demanda. A gente começa a adaptar para trazer pessoas da aldeia prepararem o Dia do Idoso, por exemplo. Eu achei muito interessante que nós trouxemos parentes idosos e não idosos, também pesquisador que fala sobre a importância do idoso, aí eles vieram fazer palestras para pessoas Juruá explicar o porquê da importância do idoso, dos próprios parentes. Então a gente está adaptando, na verdade no fazer.

**Guilherme:** A exposição está no site para que as pessoas possam ter acesso?

**Sandra:** Ela está no Museu das Culturas Indígenas.

**Guilherme:** As novas gerações entram rapidamente no site do museu.

**Sandra:** Esse lugar muitos parentes chamam que é a casa de reza, como se fosse casa de reza. É muito tranquilo você entrar lá, você pode sentar e tem vários banquinhos de bichinho, que você pode sentar e refletir, é muito gostoso ficar lá. E aí eles transformaram isso. Em Outubro Rosa, por exemplo, a partir da demanda também do próprio Estado, a gente trouxe pessoas que trabalham com saúde indígena, e também pessoas que são da aldeia e são mulheres, mulheres da aldeia, mulheres de parentes,

também não aldeadas para discutir qual acesso elas têm em relação à questão da saúde. Eu achei muito interessante isso. Em uma exposição tem uma equipe de médicos explicando e também falando da dificuldade que as mulheres têm, e aí assim falam sobre o território. E eu achei tudo isso muito interessante, ter esta equipe da saúde explicando a causa do câncer de mama, por exemplo, ou do útero, essas coisas... E aí eles falaram que fizeram várias pesquisas dizendo que hoje parece que o câncer que afeta mais as mulheres indígenas é o câncer de útero e não de mama. Eu achei muito interessante isso porque as mulheres começaram a falar, elas falaram sobre como elas se alimentam na cidade, que comida morta que elas estão comendo. Elas falaram que tudo é comida artificial, quanta comida química que a gente come. E aí voltamos a importância de demarcar terras para os indígenas, para os quilombolas, para as comunidades tradicionais e vários outros. Eu lembro que um parente veio para falar em uma exposição. Ele falou que essas comunidades que vivem e tem relação diretamente com a terra servem como escudo de violência para proteger as coisas e o Juruá que mora na cidade, precisa entender que a gente está como um escudo não só como indígena, enquanto quilombola, enquanto comunidades tradicionais, pescadores,



marisqueiras e vários outros, que a gente sempre viveu como escudo. Eu achei bem interessante que ele falasse sobre isso.

A gente fica fazendo coisas ali, teve mestre do saber, as mestras guaranis foram lá também, fizeram reza e levaram isso como fortalecimento e falaram que aquele ali, o museu foi batizado, então não fomos nós que falamos, falaram assim que tem que ser batizado por nós. E aí eles começaram a questionar algumas coisas, inclusive alguns desenhos, aí eu acho que a escuta é muito importante. No prédio do museu tem uma antena enorme no sétimo andar, e do lado tem uma onça e do outro ainda não tem desenho. E aí eles estão discutindo o que é que a gente vai fazer ali, e aí eles falaram que é coberto de onça. Para os guaranis a onça tem um significado muito forte, espiritualidade e para outros não, mas falaram que a onça é um protetor muito forte e não é em qualquer lugar que também a gente coloca a imagem da onça. Eu achei bem interessante essa discussão, e vamos discutir sobre isso e assim essas coisas vão se ampliando e vamos chamar várias pessoas. Mas isso também requer um tempo. Por exemplo, a gente começou a trabalhar com a exposição do guarani em Jaraguá apenas, porque não temos pernas para discutir ainda todas as questões. Mas a ideia é sempre ter exposições, e que elas vão

continuar, mas vai ser muito nesta lógica da escuta, da soma, de ampliar e isso é infinito assim, não vai ter definições.

Mas voltando à questão da gravidez, que foi falada da gestante, e eu estava falando isso quando a gente estava almoçando, eu falei que na nossa língua não existe equilíbrio, na nossa língua existe desequilíbrio, e por que é que o desequilíbrio aconteceu? Porque a partir da gravidez, segundo a nossa narrativa guarani, *Nhandesy* e *Nhanderu* são lugares diferentes, *Nhandesy* é o próprio chão, a própria terra, e *Nhanderu* é *ywateguá* que a gente chama de cima. E quando disse que começou a se encontrar para gestar a mãe terra, para gestar a terra, diz que a gestação começou sem o consentimento da *Nhandecy*, ela foi assim, tipo através da sedução. Por isso que tudo que é para a gente na nossa língua, por exemplo, existe o que é que é *wai* que é excesso, então o que é excesso? *Waipá* também é bom, mas também é ruim. A mesma palavra serve para duas coisas, então isso vai depender do excesso, da prática do excesso. Segundo as mulheres, isso, as mulheres que contam, os homens contam diferente, por isso que existe versões diferentes, eu falo sobre isso. Então elas falam que quando *Nhanderu* veio para terra a *Nhandesy* não sabia que ele não podia ficar na terra e teria que voltar,

e quando voltou depois que a *Nhandesy* engravidou, ele voltou para o *amba* [morada celeste,] que é o lugar que a gente chama de *ywateguá*, isso é um espírito, não é um corpo. E nós mulheres dizemos que somos corpos, carne, por isso que a terra é nosso corpo. E aí como *Nhandesy* não podia se mover para ir morar com *Nhanderu*, ou nem *Nhanderu* não podia morar aqui, é que tiveram esses equívocos, houveram esses atritos entre *Nhanderu* e *Nhandesy*. Então por isso, para nós não existem coisas equilibradas, existe desequilíbrio. Então quando a gente vai começar a pensar uma coisa, a gente tem que pensar do desequilíbrio para equilibrar a coisa. Isso é um processo, essa é uma luta, é uma forma, cada um tem que entender, então a partir do nosso desequilíbrio que a gente chama de *tekoa hasy* quer dizer seres imperfeitos. Nós somos seres imperfeitos. Então a gente vai construindo coisas, a gente está tentando buscar equilibrar coisas e o mundo, estar em equilíbrio. E parece que no mundo da visão Juruá, as coisas já estão prontas, já estão equilibradas, não tem mais nada para discutir, e aí a gente vai seguir em frente.

Eu acho que essas coisas deixam a gente iludida de entender que parece que a gente não tem como, incapacitado de entender nós mesmos. Então toda a instância, digamos das instituições onde

a gente recorre, eu não estou dizendo que é tudo ruim, eu estou dizendo que é importante para a gente entender também. No meu caso, eu gostei de ter estudado no Museu Nacional, de ter feito antropologia, eu gosto e continuo fazendo, só que eu não entro no jogo. Eu sei onde, e qual hora que eu vou entrar e qual hora que vou sair. Acho que é totalmente um jogo.

Aí voltando a esta ideia de desequilíbrio, eu acho que é um pouco o que todos vocês comentaram. Queria citar uma coisa, o caso do meu filho, que entrou na faculdade na UFES Santa Catarina para estudar engenharia ambiental. Mas, seis meses depois ele me ligou dizendo que não queria mais estudar, que não estava conseguindo acompanhar os colegas, principalmente nas disciplinas de física e química. Ele alegou que se ele estudasse em uma escola particular ele poderia acompanhar os outros colegas que estavam lá. Olham a distorção da coisa!

Eu falei, “então vamos lá filho, vamos sentar e conversar”. Expliquei tudinho, porque ele não podia praticar certas coisas que a gente praticava, porque a gente morava no Aracruz, só tinha eucalipto, não tinha mais nada, então como é que eu vou continuar dando ensinamento para o meu filho se só tem eucalipto, não tem mais rio, não tem mais pássaro, não tem



Lígia Vega, diretora da Companhia de Mistérios e Novidades. Fotografia: Vitor Szpiz

mais nada. Então a ideia era só ir na escola todo dia e fazer outras coisas que cabem a mim, e aquilo que não cabe a mim eu não conseguiria fazer. Então aí eu expliquei para ele, “olha filho, é o seguinte”, eu falei, “quem não está sabendo te acolher, te receber é a Universidade, coloca isso na tua cabeça”. Eu falei, “primeiro, física e química a gente pratica todo dia, o método de entender, compreender e praticar física e química a gente vive o todo tempo isso, a gente carrega isso nas costas, só que ninguém perguntou se você sabe, como que você entende química e física no costume Juruá na Universidade. Então isso está equivocado”.

Aí eu comecei a explicar para ele isso. O nosso método de física e química é o que a gente faz o tempo todo de ritual. Quando a gente vai matar uma anta, vai caçar uma anta, a gente faz ritual para pedir ao espírito das antas. Para o espírito das matas, como é que a gente vai entrar para pedir permissão para tirar uma folha? A gente olha qual é o lado que a gente vai tirar a casca, e depois no outro mês, se a gente precisar de novo, a gente pensa qual casca que a gente vai buscar, onde que a gente vai retirar, em que lua que a gente vai tirar. Tudo isso tem a ver com os nossos saberes, e se não tiver mais mata, não tiver mais rio, não tiver mais brejo, só tem eucalipto,

infelizmente, na época que ele estava estudando na escola só tinha isso, eucalipto lá em Aracruz. Então eu tive que fazer todas as explicações para ele entender que para ele se fortalecer de novo, de entender para ele não jogar a culpa nele mesmo, de achar que ele é incompetente, de não continuar estudando, ou seja, de não poder continuar estudando.

Então eu acho que quando a gente trata do que o Juruá chama de cultura e arte, eu chamaria isso de saberes, não é cultura é um saber, um saber de um povo, ou de grupo, ou de indivíduo, então é um saber. E por isso que é muito importante a gente guardar esse saber em segredo e também em que momento a gente vai falar sobre esse nosso saber, inclusive. Nessa universidade a gente precisa falar sobre isso porque não está respeitando e não está sabendo nem da existência do nosso saber. Como é que a gente inclui a diversidade nesse lugar que a gente não conhece o outro? Então eu acho que a partir dessas questões eu começo a trazer isso, olhar muito desse saber, eu não sei se eu chamaria de arte, eu não sei se eu chamaria de cultura, mas eu chamaria mais, pelo menos para mim assim ficou mais leve, de chamar saberes, de saber, de conhecimento. Eu não sei como é que a gente chamaria, tem outros que não concordam de a gente chamar ciência. Na

minha língua, eu falo isso porque tem outra forma, uma outra lógica de falar que é o *arandu* [conhecimento]. Também é o fazer. É um processo, não é uma coisa pronta. *Arandu* também é conquistado, não é uma coisa que é dada, mas conquistada. Então, por exemplo, *arandu* é quem sabe fazer rituais para ir passar. Quem conhece uma casca que é boa para diminuir o fluxo de sangue é um *arandu*. É uma conquista que tem que buscar.

Do mesmo jeito, o *tembia* é como se fosse uma caça. Então acho que tem muitas coisas que a gente não discute. Não dá para trazer, por exemplo, os saberes das parteiras, não dá para a gente trazer no museu, e aí eu fui entender que esses saberes são patrimônios que a gente precisa continuar mantendo, esses são patrimônios que não cabem no museu, mas é importante falarmos sobre eles. Então nós chamamos alguns pesquisadores para falar sobre a importância da continuação, então eu acho que são esses caminhos que a gente percorre, que são caminhos o tempo todo conflituosos, e dolorosos também, e às vezes você não cabe em um determinado lugar, quando você é visto como militante por exemplo, quando você é militante pela causa muitas das vezes você não é vista nem como artista, mas às vezes te vêem como pessoas problemáticas.

Então eu já passei por isso também.

E eu acho que para concluir a minha fala, que eu acho que eu gostaria muito de ficar, eu sei que vocês têm tempo, precisam ir embora e tal. Mas assim o que eu queria dizer, que eu acho que de tudo que a gente conversou, todos vocês precisam carregar um pouquinho de tudo, não só como artista, não só como professora, não só como intelectual, mas sim é uma resistência. Por exemplo, eu sou Guarani, quando eu morava na aldeia eu tinha uma outra forma de pensar e de ver as coisas, e depois que eu vim para a cidade eu comecei a ampliar o meu jeito de olhar, por conta dessas várias outras experiências, e muitas vezes quando eu chego na aldeia também eu sou estranhada, não sou mais aquela Sandra. E aí eu me vejo, eu acho que todos nós, a gente vai se vendo nesse lugar, é que a gente não tem lugar às vezes, a gente está aqui entre coisas, sabe? Parece que são duas paredes, você está desse lado, às vezes você está aqui, mas isso eu acho que é o nosso processo de caminhada. Porque às vezes você não cabe em lugar nenhum, ou às vezes você cabe em dois, isso é uma tarefa muito difícil também, é conflituoso isso, mas é importante a gente saber de fato se abraçar. Independentemente da forma, como a gente pode se chamar de “um dos nossos”, a gente chama alguém que fica ou vive da mesma forma ou que sofre a mesma coisa que a gente passa, “um dos nossos”.



Por exemplo, o movimento negro é um dos nossos. Não são parte da família, mas que eles vivem também como um dos nossos, tipo, estão na mesma que a gente, eu estou falando da forma de luta mesmo, da forma de resistência, da forma de violência, de ataques que a gente sofre. E eu acho que isso para mim me traz muita força, eu não estou dizendo que também eu sou sempre forte. Quando eu saí do MASP, porque tive que cancelar uma exposição de vários artistas, isso me deprimiu um pouco, mexeu comigo, eu fiquei de fato abalada. Porque quando a gente pensa no coletivo, você às vezes fica num lugar muito difícil, você tem a sua particularidade que é você, sua individualidade e também tem outros que estão ali que você precisa decidir por eles. Assim, tomei a decisão, quando MASP decidiu de não colocar fotografia do MST, eu falei “com isso eu não brinco”. Porque o MST é um dos nossos também, então eu não podia, por mais que eu soubesse que eu não ia ter dinheiro para pagar aluguel e outras coisas, eu acho que, eu tive que tomar essa decisão e isso foi muito duro para mim, foi difícil. Não por mim, da minha saída do MASP, e sim pelos artistas que confiaram na gente, e ainda bem que eles voltaram atrás, resolvemos e a exposição aconteceu, ficou da forma que a gente queria, mas foi muito estressante, foi uma coisa que teve que

mexer com a gente.

Então eu acho que ser artista, curadora, professora, militante, intelectual também, nem sempre as coisas são maravilhosas, acho que isso também é um pouco armadilha, lembrando um pouco do que ocorreu com Jaider [Esbel], por exemplo, isso mexeu muito também comigo, porque é um artista que eu conhecia. Ele foi muita referência para mim também, para o pensamento, de pensar as coisas no mundo da arte e eu lembro do que antes dele fazer esta passagem ele me mandou um áudio e falou que queria conversar comigo humanamente. Isso vai ficar marcado para sempre, ele falando isso.

Eu acho que nossa humanidade é importante. Às vezes deixamos de acionar a nossa humanidade, aceitar a nossa humanidade, independentemente de quem é. Eu acho que eu vim aprendendo muito isso, que a minha avó falava isso comigo, ela falava não espere que ninguém te abrace, quer dizer, não espere que o mundo te abrace porque o mundo é diverso, você tem que aprender a abraçar o mundo. Então quando a gente aprende a abraçar o mundo, mesmo com nossos conflitos, a gente consegue caminhar por vários caminhos, fazer voltas, tropeços e passar em cima de várias outras coisas para você não se machucar, então a gente vai levando

isso. Eu acho que isso me fez também ser uma pessoa que eu sou, que não carrega nenhuma culpa comigo. Eu tenho, às vezes eu tenho culpa de algumas outras coisas em relação aos meus filhos, essas coisas, mas não é uma culpa que a gente não pode carregar que adoce a gente, que não cabe a gente discutir. Então eu acho que não existe culpa, existe equívoco, mas isso não é sua parte, é de várias outras coisas, porque têm coisas que cabem a você, têm coisas que, por exemplo, eu queria que meu filho aprendesse a praticar ritual, não tinha mais planta, não tinha mais nada, não tinha rio, a gente bebia água da torneira, então como é que eu vou me culpar por isso? Mas eu posso lutar por elas, posso falar dessas minhas inquietações.

Então eu acho que é isso, pelo menos para mim, eu fico muito feliz de ter conversado com vocês, e é isso, eu trouxe também os colares que eu ia expor ali, mas acabei esquecendo. Mas se vocês quiserem ver está comigo, e é isso. Muito, muito, obrigada, eu estou muito feliz, é muito libertador a gente conversar assim. E vamos continuar fazendo isso com vocês, sem mim, e comigo, e outras pessoas que podem contribuir. Uma opção também seria trazer uma pessoa com a habilidade de tocar um som, o qual tem uma história, uma essência, um corpo e uma origem. A gente precisa

sonhar também com isso. E eu lembro que o Instituto Maracá, que a Cristine Takuá, Secretária de Educação de São Paulo é fundadora e conselheira, e também liderança guarani de lá, eles sonharam muito com o museu. Mas existem diversos museus e tem outros museus que a gente chama de extensão do museu, e aí tem muitos parentes que eles querem falar assim: “a gente quer fazer o nosso museu do nosso jeito”. Eles falaram que eles iam fazer o museu, eles não iam colocar acervo nenhum, mas que isso poderia chamar várias outras, como se fosse uma escola de ensinamento de outras pessoas que não tem conhecimento sobre guarani ou sobre outros povos Kaingangs [grupo linguista de povos indígenas].

Também eles falaram que ensinar na verdade não é jeito de Juruá chegar e impor as coisas, ensinar é você partilhar as suas dores, os seus cantos, as suas comidas. Então eu achei bem interessante isso que é uma forma de coletivo de a gente se abraçar. Mas cada um oferece o que tem para o outro, eu acho que esse é o processo de ensinar, é se ensinar e ensinar, não é uma coisa só, mas sim vários movimentos. Então vamos ver que eles estão falando que vão fazer museu, eles já estão fazendo casa, eles mesmos estão construindo, por exemplo, Jaraguá já está construindo uma trilha, é a forma deles construírem museu, eles estão construindo

trilha, eles estão criando abelha sem ferrão e várias outras coisas. Então isso é o museu que eles estão querendo.

É isso, muito obrigada.

**Jessica:** Nós agradecemos você Sandra, muito obrigada pela fala e escuta tão instigante e generosa. Também agradecemos a Companhia de Mysterios e Novidades, e todes aqui por terem vindo.

**Sandra:** Eu queria fazer um convite a vocês se um dia me chamarem aqui de novo para falar sobre o que vocês estão criando.

**Guilherme:** Sim, com certeza. Queria ressaltar minha gratidão e também observar como foi impressionante no conversar redondo que é um conversar espiral, nós abordamos a todas as questões que estavam dentro dessa cartografia inicial. Muito obrigada a todes!

**Sandra:** Posso expor ali os colares?

**Guilherme:** Claro!

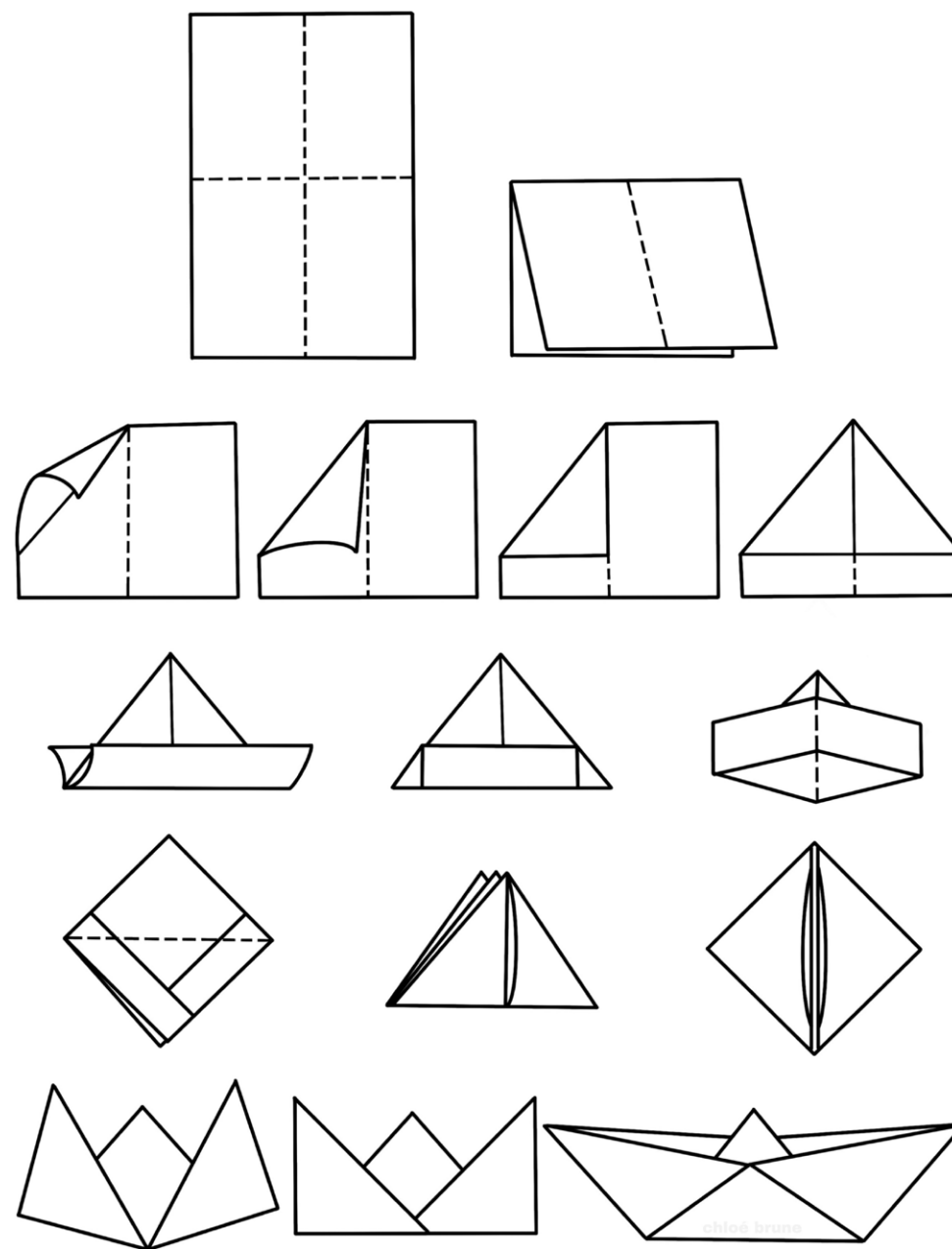






Todo abismo é navegável a barquinhos de papel

Guimarães Rosa





abismo tem fundo  
abismo sem fundo  
abismo é fundo

Construo um barco de pano.  
Navego no barco.  
Observo a mim mesmo dentro do  
barco.  
encontro o outro no barco.

*Encontros de pele mediados por um fio, uma agulha e um pano. Objetos-pontes que desfazem as cerimônias de apresentações e nos levam ao entre, — ao meio onde o encontro acontece.*

Todo barco de pano encharca. desfaz-se. o tecido resiste e guarda o vinco.







*A urgência do fazer impera sobre o que dizer, gestos mínimos se misturam com gestos escandalosos em uma sala cuja a maior importância é colocar o fio na agulha para costurar um barco de pano.*

*O barco é a dobra do mar.  
O mar de pele, que se dobra em muitas navegações.  
Se enrugam, se estica, se contrai, se curva, por ora um chão instável à procura de uma ilha para pousar, vive um tímido descanso, suficiente para resgatar as alianças para a próxima dobradura.*

Quem (o que) me navega?

A tripulação define se me afogo ou se sobrevivo.

*A costura se faz frouxa, pontos abertos, fios soltos, o barco se sustenta com ajuda das mãos de alunas/os artistas e de pacientes da Casa Verde, o que revela o inacabamento do encontro marcado pelo inesperado, por imprevistos, que escapam a um ordem.*

*Os vínculos nascem desse jogo despertando naqueles sujeitos um estado de brincar que afrouxa a presença para outros modos de criação. Como criar com alguém no primeiro encontro? Um verdadeiro estranho.*







*Os atravessamentos como gritos, vozes, inquietudes, corpos que se inquietam e se movimentam ao mesmo tempo costuram e fazem parte do encontro, uma real abertura à alteridade a este desconhecido.*

Há bordas — trans-bordas.

Entre o barco e meu corpo há travessia.

*Ali estava o inconsciente, trabalhando com sua liberdade de ação e associação.*



Outro lado da margem.  
Remar juntos é partilhar.

*Costurar junto com alguém que  
mal se sabia o nome exigia que os  
alunos saíssem das suas certezas  
para escapar ao campo racional  
e conceitual e adentrar ao campo  
relacional.*

O brincar se junta ao fazer artístico,  
sem nenhuma ilusão de totalidade.

Entre meu corpo e a travessia há o  
desejo.



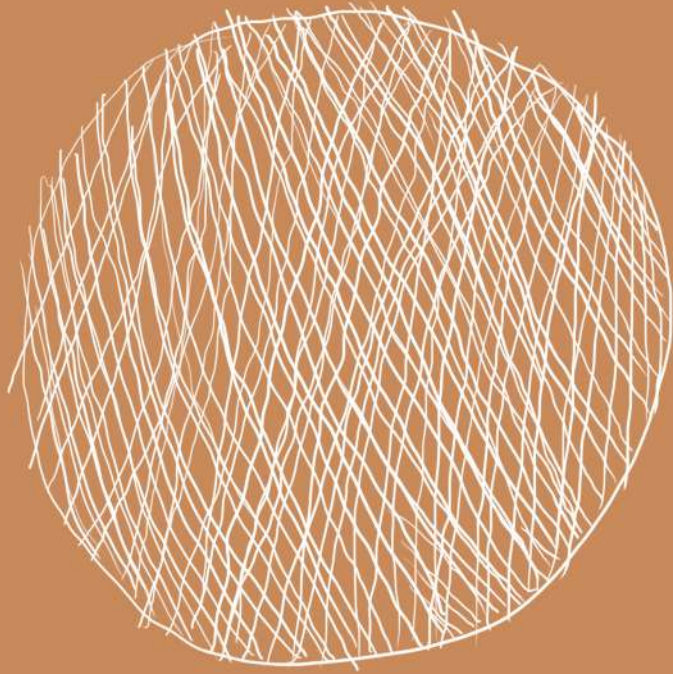


O barco é o encontro.



Chloé Brune

O não dito





Costuro as palavras neste texto de forma similar a meus trabalhos com agulha e linha. O primeiro momento da minha produção é — quase sempre — uma convocação. Antes que o contato com a palavra cesse, sou capturada na mesma medida em que capturo algumas palavras. O que fica é um emaranhado — de palavras, significados, conceitos, sentimentos — e a partir disso busco desembolar esses atravessamentos e estabelecer/entender as conexões. Entendo que o meu processo segue uma ordem: escutar, costurar e devolver. Esse último, no meu processo, só se estabelece quando em contato com o outro.

ESCUTAR.....

Durante o primeiro encontro da disciplina, fui convocada a pensar mais profundamente sobre esse processo de bordar e a encontrar ligações entre as discussões, o bordado e também o meu processo artístico. Quando vou iniciar um trabalho, faço uma série de rascunhos dessa(s) palavra(s) antes delas serem transformadas com linhas — o que seria o início do desembolar das ideias. E assim, durante os encontros, tive essa dupla troca de captura com as palavras:

cuidado.....s-----  
-----afetividade-----  
-----contato-----sensibilidade-----relação-----  
-----cura-----  
-----sentimento-----liberdade-----  
--busca-----autonomia-----si-----troca-----  
-----outro-----  
-----acompanhamento-----  
-----horizontalidade-----  
-----escuta-----  
-----confiar-----  
----residência-----  
-----trânsito-----somos-----  
-----precariedade-----  
-----investigação-----  
-----modos-----partilha-----  
-----desejo-----  
-----desvio-----  
-----método-----  
-----sem-----  
-----entre-----  
-----ressonância-----  
-----pulsante-----  
-----perturbação-----





.....COSTURAR.....

Há cerca de dois meses venho pensando com maior frequência sobre o bordado e, principalmente, o que ocorre em seu momento de produção. Os desdobramentos desse processo parecem ser infinitos e de diversos níveis de complexidades/emaranhamentos. Acredito que a *escuta* e o *outro* fazem parte desses pontos que compõem o bordar.

*Uma escuta é oblíqua, tortuosa. Requer um trabalho de atenção, mas opera para além dos limites do audível. Pode se aproximar do que está adjacente à arena do inteligível. Se inclina, marcadamente, para o que está fora das inscrições e das pegadas do visível. Uma escuta pode se reportar ao não-dito, não se bastando somente à fala explícita. Uma escuta pode se aproximar até do não-ouvido, o que não está articulado propriamente ao fisiológico, e até mesmo ao território do sensível. (AVELLAR, 2021, p.3)*

Esse trecho ecoa em minha cabeça. Já faz algum tempo que venho me fechando com grandes barreiras e passo a maior parte dos meus dias sem usar a minha voz. Acredito que para criar uma relação com uma outra pessoa, essa deveria ter um cuidado

redobrado com a escuta, principalmente, de meu *não-dito*.

Refletindo sobre o que Daniela Avellar aborda em seu texto e tinha proposto para um dos laboratórios, gravei um som para compartilhar com todes presentes. Pensei que minha gravação poderia não se adequar ao que foi proposto, mas sigo com o som por ter sido produzido pelo que me atravessou nessas reflexões. Que som falaria por mim? Por estar interessada em explorar mais as agulhas e as similaridades entre as práticas (bordar e tatuar), faço um pequeno desvio. Gravo o som da minha máquina de tatuagem ligando e desligando, a fim de utilizar os intervalos curtos e longos como no código morse.

Eu •|••-  
 Não -•|•-|---  
 Sei •••|•|••  
 O ---  
 Que ---|••-| •  
 Dizer -••|••|---•|•|••  
 Mas --|•-|•••  
 Desejo -••|•|•••|•|•---| ---  
 (Profundamente)  
 Que ---|••-| •  
 Você •••-| --- | -•••| •  
 Me --| •  
 Escute •|•••|---•|••-|•



Retomando o pequeno desvio de material e puxando mais um fio desse complexo-emaranhado, encontro o outro.

*Em múltiplos diálogos e encontros, o fio é o dispositivo de mediação, que faz ver e falar, instaura a conexão e a partilha de experiências sensíveis.*  
(GUIMARÃES; SERFATY, 2020, p. 3)

A partir da prática proposta por Mariana Guimarães e Gabriela Serfaty para seu laboratório no espaço clínico Casa Verde, pude vivenciar o que elas escreveram no trecho acima. Cheguei na sala e a prática já havia sido iniciada. Eu me juntei ao grupo que me designaram para construir um barquinho de tecido. Como o habitual, sentei no canto e fiquei observando em silêncio. Não demorou muito até que as pessoas do grupo formassem duplas para se ajudarem na complexa tarefa de manejar o tecido. Para que o tecido mantivesse a forma dobrada, era preciso costurar um ponto de cada lado. Comecei a costurar e então a minha dupla, que me observava com atenção, pediu ajuda para fazer o ponto. Assim que entreguei o tecido com a agulha atravessada, ela foi puxada e passada diversas vezes até que foi se formando um bordado. Uma outra pessoa do grupo questionou se era pra ser feito dessa forma e automaticamente respondi que “se não era, agora é”. Novamente fui

convocada, desta vez para dar um nó que impedisse que o bordado se desfizesse e, enquanto o fazia, fui atravessada:

“Você é daqui do rio mesmo?” (S)

...

“Sou” (C)

Esse pequeno diálogo me fez perceber que já não estava mais em posição passiva (como acreditava). Então me percebi sem barreiras, vista, escutada, conectada. Sim, sou desse rio que nossos barquinhos navegam. Desse rio de fios emaranhados que mediam esse atravessamento e permitiu partilharmos essa experiência.

.....DEVOLVER...

#### Referências

- AVELLAR, Daniela. [...] *Ensaio Flecha # 2*. Plataforma tranxversal, 2021
- GUIMARÃES, Mariana e SERFATY, Gabriela. “Desbordar como contraconduta”. *Revista PÓS*. Programa de pós graduação em artes EBA /UFMG. v. 10 n. 20, nov 2020.









Gisella V. Mello

# (Re)existência





Memórias das vivências do dia 26/10/2022  
na Casa de Mysterios e Novidades, e do dia  
09/11/2022 na Casa Verde.

*A Casa Verde foi o nome dado [...] [...] mas pode entrar no  
ânimo do governo eliminar a  
loucura?*

*[...] que verificara das estatísticas  
da vila e da Casa Verde que  
quatro quintos da população  
estavam aposentados naquele  
estabelecimento [...]*

*Mas o ilustre médico, com os olhos  
acesos da convicção científica,  
trancou os ouvidos à saudade da  
mulher, e brandamente a repeliu.  
Fechada a porta da Casa Verde,  
entregou-se ao estudo e à cura de si  
mesmo.*

(Machado de Assis,  
1977, p. 3 e seg.)

Navegamos em círculos, às vezes  
sem lastro, algumas vezes chocamos com a  
ponte, às vezes com outros navegantes...

Teoria de Gaia — “a Terra é um  
organismo vivo” (KRENAK, 2020, p. 18 e  
seg.). “[...] acataremos teu ato/nós também  
somos do mato [...]” (GIL, 1975; KRENAK,  
2020, p. 22).

Um paciente da Casa Verde falou  
que “... a gente está lá e cá” e outro que “...  
esse barco não serve para nada”.

Acorde sua memória. Entre num  
acordo com ela.

Existe a dificuldade e o desafio de  
fazer o barco se aproximar do outro.

Escute com o ouvido e o corpo.  
“[...] vamos largando no percurso tudo  
que não interessa, o que sobra, a sub-  
humanidade — alguns de nós fazemos parte  
dela” (KRENAK, 2020, p. 10).

Os pacientes falam coisas que  
abarcam a todes.

*Quando tudo está entrando em  
parafuso, você tem que ter alguém  
pra chamar.*

*Se uma parte de nós acha que pode  
colonizar outro planeta, significa que  
ainda não aprenderam nada com a  
experiência aqui na Terra.*

#### *Referências*

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo:  
Ática, 1977.  
GIL, Gilberto. *Refazenda*. Rio de Janeiro:  
Philips Records: 1975. Disco de vinil (03':08”).  
KRENAK, Ailton. Não se come dinheiro. In:  
*A vida não é útil*. Pesquisa e organização  
Rita Carelli. 1ª ed. São Paulo: Companhia das  
Letras, 2020.



Gisella V. Mello. Travessia(s). Fotos impressas em papel vegetal e bordadas com linha dourada, 2022.

Ana Goldenstein e Cristina Ribas

Torcer fracassos,  
improvisar, cuidar:  
percursos, tramas e  
lençóis





**Jessica Gogan:** Hoje temos o prazer de ter Ana Goldenstein e Cristina Ribas conosco para conversar sobre as relações entre arte, clínica e cuidado e suas potências políticas e poéticas. Duas pessoas que trazem perspectivas muito ricas e singulares sobre estes temas. Para maximizar a partilha, em vez de um formato de apresentação, que sempre reduz o tempo de diálogo, fiz a sugestão, como oferece o filósofo Brian Massumi referenciando Deleuze, de começar pelo meio. Na aula passada, na clínica Casa Verde, por exemplo, várias pessoas chegaram um pouco atrasadas e o grupo já estava bordando, então era preciso chegar fazendo. Isto é começar pelo meio. Então, aqui optamos por começar nosso diálogo sobre as interfaces entre arte, clínica e cuidado a partir de imagens. Eu super agradeço as duas. Cristina, que conheço há muitos anos, já colaboramos em vários projetos juntas, e Ana, que estou conhecendo agora, mas eu vi uma apresentação dela num seminário organizado pela Cris no PPGArtes “Poéticas no Contágio” em 2021 que foi maravilhosa. Então, estou super muito de ter vocês aqui. Elas vão iniciar o diálogo entre elas e depois abrimos. Acho que talvez a gente possa começar por Cris, que tal?

**Ana Goldenstein:** Ótimo.

**Cristina Ribas:** Olá. Gente, muito prazer, muito feliz de estar aqui. Vou seguir a

proposta da Jessica que é não fazer muita introdução e vou para as imagens e ler um texto. Vai ser essa coisa de eu achar aqui as imagens e ler o texto, então tem esse jogo também, tá? Vou começar pelo primeiro bloquinho de imagens e texto. Vou compartilhar a tela, só um pouquinho, vou ver se rola. Essa é a primeira imagem.

#### *Economias do cuidado*

Conhecemos o espaço da casa cultivamos cada gesto querendo tirá-los do automatismo e do atropelo dos dias.

O que essa pandemia nos faz?

Olhamos de novo para cada gesto sequestrado da sua relação com um fora, pois tudo foi tensionado

desde a invisibilidade daquele gesto — antes fechado no doméstico, agora explícito: nossas casas tem peles

os que podem estar em casa, os que dependem do fora-delas para viver e sobreviver

no privilégio do isolamento olhamos de novo para cada gesto para a cama desarrumada que antes encontrávamos apenas no final do dia com o estranhamento de tê-la abandonado.

Nossos corpos ralentam nas superfícies de pele tecido pelo contato tato ar um pouco de medo um pouco de tato suaves algodões texturas carinhos teu corpo meu corpo nossos corpos numa neurose atenta ao que eles expressam (saúde-doença) (respiração-curta-ou-profunda), contrastando com a tensão a pressa o suor de antes dos corpos dos outros da poeira do trânsito nas ruas

A casa tem peles e não são só as nossas nos sobrepomos e encontramos cantos escuros domesticidades não lidas, não enunciadas nossa casa guarda segredos de um espaço por fora de si desses corpos de outres que nos sustentam mesmo no dentro das nossas casas

o alimento o recolhimento a água limpa o espaço o silêncio onde se desenrolam os gestos o afeto a brincadeira o conforto e a vontade que a casa não seja apenas nossa casa que seja paredes sem muros poros suaves tateando os ruídos da cidade

estranha, agora cidade passada ou cidade futura, comunidade adiada vizinhança sem sorrisos a rua não passa pela tela passam apenas rostos que agarramos em fragmentos infinidade às vezes nova, às



Cristina Ribas. *Debaixo do lençol*. Fotografias e ação dirigida (com companheiro e filha), 2019



vezes esgotada sem cheiro sem surpresa

(alguns encontros sim, mas onde estão os encontros?)

no interstício entre o corpo e a coberta (que contém muito mais que pele de gente) habitam tensões, exponho, insisto, barulho barulhamos que a casa não é de redenção à máquina lá de fora, que também penetra na casa

mesmo aqui dentro, onde cozinho limpo ordeno desenho rotina a máquina do trabalho tenta desprogramar a economia subversiva do cuidado. E ela já fazia isso antes, rompia e sabia — a sobrecarga não é novidade na pandemia

(das mulheres, dos cuidados)

dentro de uma pandemia, nos espaços íntimos, dobras tempos dessas economias eu sinto como um corpo demora a despertar e se lembra que antes acordava na calçada no caminho para o trabalho no sequestro do sono do sonho do desejo e dormia no ônibus

(mas também eram públicos aqueles gestos de afeto e extremamente íntimos)

assim que o corpo invisível do cuidado é também o corpo

isolado da casa onde eu sinto e aciro sob as cobertas da cama o espaço entre coxas pernas pés e desconfio da produtividade daquela cidade lá de fora procurando aliadas

(economias do cuidado, mais que maternidades subversivas — rotinas do perto, num gesto perverso, contra aquelas forças)

linhas camadas temperaturas trocando pernas trocando gestos sem espera sem espera a rua não desapareceu ela tem o pé de mangueira da esquina logo abaixo onde minha filha sobe os pequenos percursos as novas vizinhanças na cidade dentro do lençol para que nada que esteja no mesmo lugar, esteja no mesmo lugar  
- Cristina T. Ribas 2020/2021

Essas imagens são de antes da pandemia, o texto é do meio da pandemia. Bom, agora vou passar para a Ana.

**Ana:** Muito bonito o texto, estou até meio tonta de novo. Fiquei, nas nossas conversas, Cris e Jessica, muito tomada pela última pergunta sobre a repetição e o trauma, eu estou tentando elaborar isso. Pensar o trabalho da clínica em relação à repetição. É na repetição que pegamos de novo questões não resolvidas, reelaborando, transvalorando,

e a partir daí tentando criar formas diferentes de seguir a vida. E o trauma? A arte com certeza é um lugar para responder isso. Também vou ler um trecho que eu envie para vocês. É um trecho sobre um processo que fazíamos há um tempo atrás. Hoje o que fazemos é bem diferente. Mas é um processo muito rico, vale contar. Estou falando de um grupo de teatro do qual participo, Ueinzz, que é feito por pessoas com sofrimento psíquico grave, é um lugar de respeito para as cenas e para as coisas que não nasceram ainda, ou estão sem nome. É também um espaço de respeito com um possível processo de fazer essa criação. A gente vai desmontando ou desconsiderando certas regras do teatro de linguagem tradicional. Alguns podem entender como falha em fazer certo tipo de teatro. Há também um fracasso.

Considera-se outro respeito ainda, aquele da delicadeza solicitada pela fragilidade da criação coletiva. Expandimos o entendimento da noção de organização teatral, para uma outra atitude, aquela da criação coletiva, e podemos torcer as noções de falha e fracasso. Eu acho que tem a ver com as tensões no lençol que a Cris acabou de falar. Fazer teatro é muito difícil, é muito difícil várias pessoas entrarem no mesmo ritmo, construir uma temporalidade juntas. A gente trabalha com os restos, falhas, buracos ativando esse tipo de respeito às

contradições que vão resultar da criação coletiva. É difícil demais trabalhar com o resto, com tudo que sobra no mundo e tudo que não tem lugar no mundo, com pessoas que não tem lugar no mundo. Restam essas lacunas e descontinuidades do fluxo e simultaneidade de plano e acontecimento, que também podem ser lidos como fracassos por um certo olhar. Optamos por trabalhar com tudo isso. Então tem um monte de ambivalência, e acho que estou falando da gente, mas eu estou pensando também sobre a criação de um modo geral, e a clínica também.

Penso sobre a permissão para o tempo do erro. Permitir fissurar, porque quando entra um fracasso abre-se uma ruptura e algo novo pode acontecer, uma passagem de coisas novas, novas sacadas, novos foras, novos reinícios, uma normalidade que estava sendo seguida é rompida. Uma fissura é aberta, e aí a gente pode delirar e também se conectar com o real, que está em torno, com o encontro com as coisas. Tem uma vontade de viver isso.

Temos uma tentativa de abrir mão de uma unidade estética e de um acabamento dramático, e olhamos para esse tempo que se dilata nas fissuras, nas escuridões que aparecem. E mesmo que a gente pratique, sempre surgem buracos lá, nos propomos a isso, ir desmanchando a



linguagem, desmanchando o que se colocou, o que se construiu. Numa deliberação de um pensamento coletivo que às vezes é tácito. Não falamos sobre isso, mas é um pensamento que está junto, que acontece na duração. Fracassar é retomar de novo o olhar para a gente, inventar ferramentas novas para os novos buracos, é um trabalho lento. Então tem uma relação descompromissada com a construção das cenas e com a construção do que é a arte nessa descontinuidade dos tempos, dos fluxos. E essa relação descompromissada é também uma relação que a gente tem com a clínica. Nosso objetivo não é terapêutico, nem clínico. A clínica não está hierarquicamente posicionada nesse grupo, e também não tem um método clínico que se dá de antemão, assim como não tem um modo de fazer teatro, um método teatral que se dá de antemão. Assim como não tem um indivíduo para ser curado, não tem uma obra que precise ser produzida. Há a possibilidade de abrir mão de fazer uma obra de arte com A maiúsculo, o que nos dá muita liberdade.

Experimentos mais anárquicos, sem uma estrutura rígida, exigem negociação e sustentação contínua. Podem mudar com muita velocidade, e também acabar do nada. Nos últimos três anos muita coisa foi destruída, coisas que podem demorar décadas de trabalho.

Nesse grupo, o que é da clínica e que eu acho que também é da arte, tem um enquadre da construção de dispositivo clínico e artístico, é a construção de um agenciamento. É preciso construir vínculos, e azeitamento dos vínculos para a organização de um dispositivo ou de um processo clínico. E ainda construir a estabilidade do vínculo. É a instauração de um dispositivo, um agenciamento coletivo. E, mais complexo, seguir em uma sustentação, uma manutenção desse território, seguir no fluxo, que é um fluxo associativo, criador. Pode ser também um fluxo da atenção flutuante. Sentir o fluxo. O Bergson tem uma fala que é intuição, a busca da melhor sensação, eu acho isso tão corporal. E tudo isso colocando em cena o engendramento dos sentidos, agenciar conexões, quem sabe construir um território para criar simbolização, ou então sei lá, são agenciamentos que podem ser simbolizantes na clínica. E ao mesmo tempo tentar algum agenciamento de experiências que não são centradas na significação, que podem maquinar sem significar, mas podem possibilitar sentidos e elaborações. Inventar possibilidades de se expressar sem verbo, processo de produções de sentidos, maquinação de sentidos, colocando-os vivos, em movimento, para produção de outros sentidos ainda, manter vivo uma produção de sentidos. E olhando para onde o processo



Companhia Teatral Ueinzz. *No Ready Made Men (Caos de Ovelhas)*. Apresentação realizada no festival EPISODE 7: We Can't Live Without Our Lives organizado pela Produtora Arika, Glasgow, 2015. Próxima página oficina realizada no mesmo festival. Fotos: Cristina Ribas



fracassa. Cada trabalho produz um processo singular e também produz seus limites.

Considerar a limitação também é uma forma singular de estar presente, o ao vivo, faz da qualidade da presença uma presença singular. Quando a gente saiu da quarentena e tentou voltar para o presencial, o grupo mudou. E estamos mudando novamente a forma de entrar no processo de criação.

Eu posso terminar então com um parágrafo que eu acho que tem a ver com o que você colocou, você me diz se tem, na verdade. A gente vai tentando fazer essas composições artísticas a partir das relações com as coisas e com as pessoas, que acredito tem a ver com uma relação que a performance tem com a arte: um uso de elementos de linguagem para os seus próprios meios, e não para responder a uma estética específica. Nesse sentido a resultante estética não é hierarquicamente mais importante que nada, e é muito libertador a gente não precisar responder a nenhuma ideia prévia do que é teatro. Em consideração ao teatro, importa permitir um regime de coexistência, uma máquina de invenção, embora a gente desconheça o que é teatro, ou talvez desconheça as limitações do que é possível fazer em arte. O fato é que as limitações desse grupo desbordam todas as afirmações fáceis sobre arte e teatro.

Acho que isso tem a ver com essa poesia da casa que você estava se referindo, que é uma casa que tem peles e camadas de peles e que fazem a casa ser viva e consistente, e é um território também. Um território a ser construído.

**Cristina:** E que também tem corpos que não são só os corpos dos que moram nessa casa, não é? Eu posso fazer uma conexão com o que a Ana compartilhou, pensando que nesse tipo de espaço a gente pode contar sobre encontros e desencontros, como a Ana falou. Eu gosto sempre de lembrar (e contar) como fui capturada por Ueinz quando eu estava fora do Brasil e de uma certa forma capturada por esse fracasso, porque quando eu me lembro daquele “naufrágio” que me capturou, eu lembro de um encontro extremamente potente, em que muitas coisas que aconteceram eu não tinha a mínima noção que iam acontecer. Vou contar um pouquinho. Quando eu fiz doutorado fora do Brasil, a partir de 2012, eu estava em Londres com bolsa da CAPES. Ao redor de 2014 para 2015 um pessoal da Escócia que conhece o pai da minha filha (a produtora Arika), e organizam um festival anual, contaram que iam trazer o grupo Ueinz para a Escócia. Eu já conhecia Ueinz, que é a companhia que a Ana faz parte, e que é de São Paulo. Eu tinha visto uma apresentação deles no Rio de Janeiro muitos anos antes. O Brian e a

Bryony falaram assim: a gente quer muito a Ueinz, e entendemos a importância de que pessoas que falam a língua, ou que tenham uma experiência no Brasil, com o Brasil e com a Ueinz, possam estar junto, para criar essa ambiência, esse lugar onde o grupo chega. Isso foi pensado pelos produtores do festival para que a experiência do grupo não fosse tão estranha para eles, porque viajar para outro lugar, performar para pessoas desconhecidas, outros espaços, outros teatros, outra língua, muitos aeroportos, essa coisa dos horários, dos portões que fecham, da pressa, enfim, mexe muito com a gente. E aí então fiquei muito feliz com o convite dos amigos curadores da Escócia. Mas comecei de cara a questionar se eu tinha qualquer capacidade de receber o grupo lá, e o que seria esse “receber o grupo”, não é? Então eu fiquei pensando por meses, e o pessoal lá faz as coisas com muita antecedência, isso é muito positivo. (Comentário à parte: a gente está naturalizando no mundo da produção cultural uma pressa, que é uma pressa que também nos atropela, eu acho que foi tão bonito poder entender que havia um cuidado com a construção do encontro, muito mais do que de um “evento cultural”). Então, como eu dizia, eu fiquei meses tentando entender como eu podia me preparar para encontrar vocês, e é como se eu tivesse sempre com essa pergunta muito dura e muito fechada

de que havia algo em mim que deveria ficar melhor para eu encontrar o grupo. E quando eu encontrei o grupo eu entendi que na verdade não tinha nada de pronto ou de bom meu a não ser uma vulnerabilidade extrema e uma disponibilidade para entender que eu estava sendo recebida e eu sim, “cuidada” ou “acompanhada” por aquele grupo.

**Ana:** Devia ser para estar junto, não é?

**Cristina:** ...é.

**Ana:** Foi muito engraçado porque aquele foi o lugar em que fomos mais bem recebidos em todas as nossas viagens. A produção tinha essa qualidade, de escutar as nossas necessidades, nossas singularidades.

Eles escutaram, eles foram super hiper cuidadosos, nem precisavam chamar outras pessoas, a gente dava conta, mas foi tão bom que eles tenham feito isso, não é?

**Cristina:** Uma rede que se ativou, chamaram a Carla Bottiglieri, que é uma bailarina que vocês já conheciam. Então eu acho que a produção de vários tempos e espaços de relação, que deixaram aquele encontro mais bonito e mais interessante. Para contar e fazer uma conexão com o que eu vou trazer agora, naquele momento eu tinha engravidado de gravidez não planejada, e como eu morava na Inglaterra, onde o aborto é legal eu tive a oportunidade de realizar um aborto bem assistido. E eu vinha sem

espaço e sem lugar para pensar naquela experiência, porque é uma experiência que já é silenciada completamente, e que é no Brasil criminalizada. As mulheres quando passam por isso já não podem falar, já existe um segredo gigante e claro. Mesmo lá sendo legal eu, como estrangeira, estava sem as minhas redes afetivas mais proximais, então eu tinha pouco espaço onde elaborar isso discursivamente ou afetivamente. Algumas amigas me acolheram, claro, e foi super bonito, porque quando eu encontrei Ueinz, eu entendi que entre todas as tramas não discursivas do que acontecia esse era um dos eventos da minha vida muito pessoal e muito íntima que também estava sendo reelaborado por aquela experiência.

Dito isso, eu queria fazer uma pontezinha com concepções feministas de cuidado, em como é que a gente pode pensar, e como temos conceitualizado formas de se relacionar, também para poder politizar, para poder significar dentro de uma perspectiva crítica, para poder confirmar entre nós às vezes: o que está acontecendo quando chamamos uma relação de cuidado?

Para compor com isso, eu pensei em ler um pedaço de um texto que a Jessica passou para vocês, que é um texto que eu escrevi como parte do Projeto Arte\_Cuidado, organizado por ela e por Izabela Pucu em 2017. E enquanto eu leio, eu pensei em

mostrar para vocês cenas muito íntimas, que eu nunca mostrei assim, da minha avó materna que vive acamada, como a gente diz, e que um dia vai trazer para nós essa surpresa: afinal de contas, quando é que a morte acontece? A gente está esperando essa surpresa acontecer, um pouco porque a gente entende que ela está em sofrimento. Ela teve um AVC há 11 anos e ela não se comunica ou se sustenta em pé, por isso vive deitada na cama. A minha mãe e a minha tia cuidam dela, duas entre 10 filhos. Eu venho filmando o dia a dia do cuidado da minha vó há uns cinco anos. Elas não moram na mesma cidade que eu, elas moram em Santa Catarina e eu estou em Porto Alegre, e esse acompanhamento filmando se dá com alguns saltos de meses, e as vezes de anos. Para essa aula eu pensei em fazer o encontro do texto que eu escrevi lá em 2018 com essas cenas da minha avó.

Eu peguei uma cena minha com a minha avó em que eu estou dando suco para ela, depois eu posso contar um pouquinho mais. Sem querer prever a continuidade da conversa, eu fiquei aqui pensando com o que a Ana trouxe, se o cuidado não está sempre em fracasso.

**Ana:** Sim.

**Cristina:** Eu acho que a gente sempre fica em dúvida, se há uma maneira melhor de fazer as coisas. De qualquer forma, sempre



acho necessário perguntar: o que é que está acontecendo afinal? Vou ler um fragmento do texto:

*O que é cuidado? A quem compete cuidar? Cuidar é uma capacidade inerente à vida? Onde e quando começa o cuidado? Em que práticas, em que corpos e por meio de quais saberes? E ainda, instituições? Diante de um mapeamento sensível e micropolítico do cuidado, detectamos que há, por outro lado, estruturas de poder que sabem muito bem bloquear tal agenciamento do cuidado, ou o cuidado mesmo. Entre saber cuidar e negar cuidado, podemos mapear uma infinidade de posições e instituições. As cuidadoras ou os cuidadores em suas relações familiares, de amizade ou profissionais, mais ou menos precarizados. Os grupos de bairro, as comunidades das lutas situadas, as diversas formas de organização social, as instituições de saúde, os hospitais, as clínicas, as escolas, as creches, o Estado. E claro, aqueles que são cuidados, as crianças, os velhos, os incapacitados de algo, mas essa listagem pode ainda colocar em relação, pode colocar em relação muito estanque, a binarização entre aquele que cuida e aquele que é cuidado. A ideia aqui é pensar redes mais complexas de cuidado. Onde e como se estabelece o cuidado em nossas vidas é algo que tem a ver com as relações vitais, da ordem dos afetos e do cuidado da vida*

*mesmo, mas também tem a ver com nossos direitos. O direito a sermos cuidadas e cuidados.*

*Há um embate sobre a significação do cuidado que quero endereçar. O cuidado tomado como potência naturalizada e sua relação de gênero, o fato de que grande parte das pessoas que cuidam são do gênero feminino, de onde emergem algumas posições feministas, que negam essa naturalidade. E por outro lado, na dimensão macropolítica, como o cuidado como direito é um dos primeiros direitos a ser tolhido, tão logo a crise econômica é instituída pelo Estado, ou pelo capital.*

A gente pode aí situar também a própria luta pró legalização do aborto, não é? As feministas pró legalização falam que o parir é livre, mas não se recebe a atenção devida do Estado para parir. Há quantas vidas que nascem e depois são abandonadas pelo Estado? O estado criminaliza o aborto como direito de escolha e inviabiliza as condições já legais de interrupção da gravidez. Assassina jovens negros, crianças nas periferias e toda ausência de recursos e direitos fundamentais. As feministas negras falam que o estado deixa nascer para depois tirar a vida.

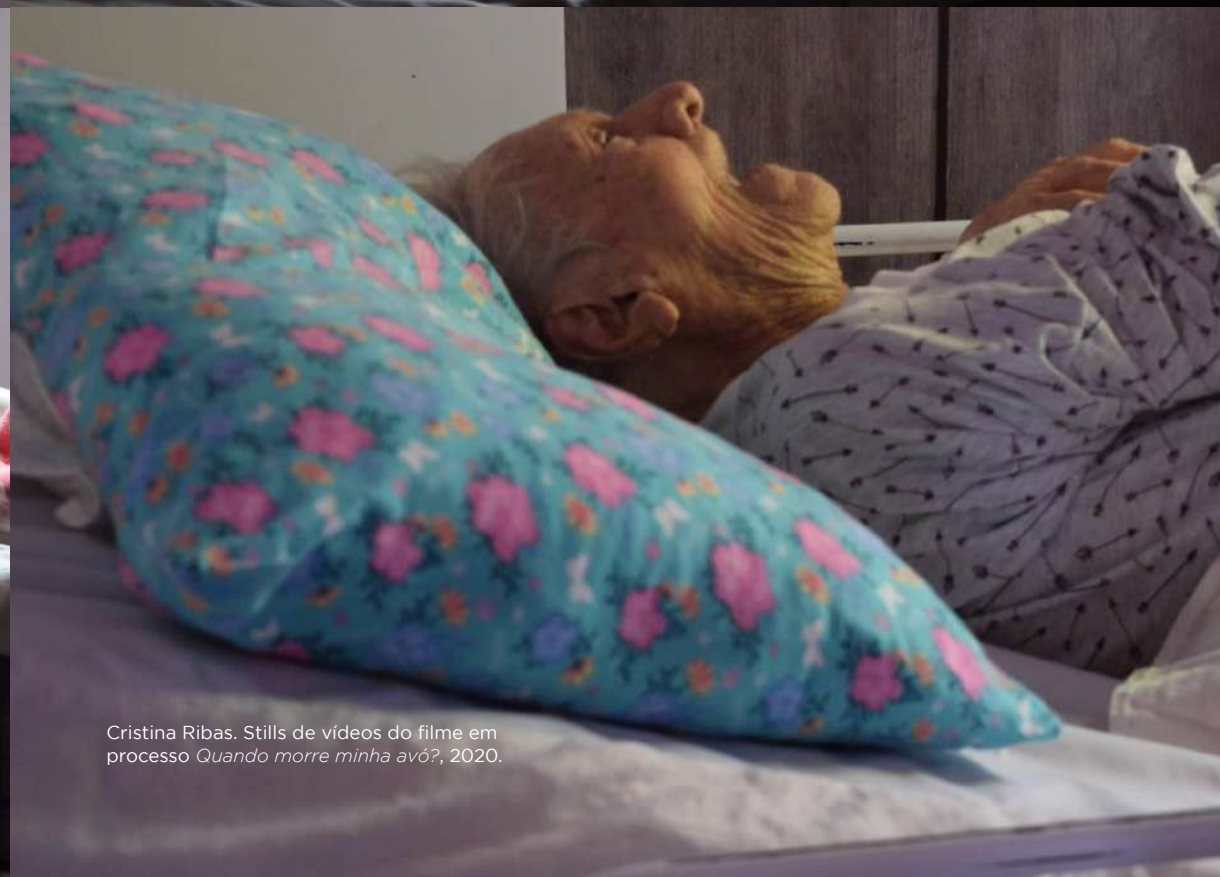
*Não é à toa que na instituição da crise, o Estado sucateia ainda mais o sistema público de saúde e desarticula conselhos*

*de proteção a diversos grupos e minorias.*

*Na dimensão do cuidado como direito a instituição da crise supõe uma série de violências, categorizações e paternalismos. A perda de direitos e o estado de crise geram uma série de efeitos, sobretudo uma despotencialização da capacidade de cuidar, o que chamo de um bloqueio da capacidade de cuidar. O cuidado — expressão que sugiro mudar o gênero para a cuidada —, pode ser pensada a partir do cuidado mais invisível e ao mesmo tempo mais instituído socialmente, o cuidado reprodutivo. Este tipo específico de cuidado é realizado na grande maioria por mulheres, e por mulheres de cor, mulheres em suas famílias, mulheres em situação de precariedade trabalhista. Este cuidado, contudo, não está circunscrito apenas à esfera do trabalho formal, e precário e escravo, e submisso, invisibilizado, mas se confunde e está presente na vida dessas próprias mulheres, constituído como trabalho reprodutivo não pago. O trabalho, o cuidado reprodutivo, são todas as ações que se desenvolvem no cuidado da vida. Os cuidados estão tramados no plano de fundo pela infraestrutura invisível do trabalho doméstico, que cuida, alimenta e nutre emocional e culturalmente a porção, entre aspas, produtiva da sociedade. Mas o cuidado reprodutivo não pára aí, ele se estende a inúmeras outras ações e modalidades do*

*cuidado.*

*O cuidado, nesse texto, é pensado em uma perspectiva ampla, transversal, visto que o cuidado reprodutivo não compreende apenas, por exemplo, a criação de uma criança. Nesse sentido podemos perguntar: cuidamos uns dos outros? Que redes formamos? Nas relações de amizade, familiares, em conversas, em bares, em banhos de mar? Mas sobretudo, para além da individualização do cuidado sobre nossos corpos, objetificação, institucionalização, controle, como fazemos do cuidado um saber distribuído e interseccional, pelo qual também passam as perspectivas de gênero? E se faz uma interseccionalidade das opressões, raça, classe, se pensa em geração e mais. Na perspectiva de um cuidado da vida em comum, de que maneira podemos ao mesmo tempo demandar nossos direitos e resistir às diversas capturas que se apossam do cuidado? Será que o cuidado pode reaparecer então como uma composição de práticas e saberes? Silvia Federici deixa claro o impasse no qual podemos chegar nos caminhos do feminismo, como lutar pela transformação social sem entrar em conflito com aqueles que amamos? Sem entrar em conflito com nossas filhas, com nossos filhos, com nossas companheiras, com nossos companheiros ou com nossas avós? Como questionar a estrutura da*



Cristina Ribas. Stills de vídeos do filme em processo *Quando morre minha avó?*, 2020.

*sociedade sem olhar para os impasses que se apresentam dentro de nossas casas?*

*Como não negar cuidado, visto o acúmulo de ações, gestos, afetos que se naturalizam na vida das mulheres em relação aos seus, sem não demandar uma ressubjetivação de nós mesmas e uma reestruturação das relações?*

*Das famílias, das redes, das instituições públicas, para que estas se ocupem também do cuidado? Nesse sentido cabe mapear a construção do desejo, do nosso desejo, fazer cartografias íntimas (Revista MESA, 2018, ver referências).*

**Ana:** Bonito, Cris.

**Cristina:** Eu saltei uns pedacinhos. Então, para comentar um pouco sobre a situação da minha mãe e da minha tia que cuidam da minha avó, esse trabalho superintensivo, de um tempo extremamente dilatado, é toda uma trama maravilhosa, extremamente complexa de decisões, de uma concepção de saúde que se adapta às necessidades vitais de uma matriarca em processo de envelhecimento.

E tem algo muito forte aí também que é essa não possibilidade de se comunicar com a minha avó, que é algo que é um desafio muito grande. Evidentemente, elas já se conhecem há muitos anos, minha mãe está com 64 agora, quase 65. Elas se entendem muito bem de uma certa maneira, minha avó expressa algum tipo de desconforto ou que

quer ou não quer alguma coisa, fora daquilo que a gente pode entender como uma comunicabilidade normal, funcional. Acho que isso traz uma série de elementos que a gente pode pensar também nos gestos, nessas políticas dos corpos, como é que a gente cria formas, saberes, gestos?

**Ana:** Sim.

**Cristina:** Eu vou parar por aqui e vou passar para a Ana.

**Ana:** Muito bonito essa delicadeza feminina, esse cuidado feminino. Uma fala do Jean Oury sobre o que é coletivo, como que no coletivo a gente produz esse cuidado, uma forma de ser gentil é não deixar o outro no vazio, e vocês não estão deixando ela no vazio, vocês estão presentes para ela. Mesmo que a gente caia no vazio, o trabalho pode ser o de reconectar uma rede, e a arte é fundamental para isso. A gente está sempre em queda, são pessoas que estão vivendo quedas e sofrimentos, como a sua vó, numa situação que, como você fala, talvez esteja em sofrimento, como é que é trazer ela para uma rede de cuidado e acontecimentos também, de vida. Uma rede de vida, e acho que é isso que a arte pode de fato permitir, ir criando sentidos, possibilidade de circulação, como um mecanismo próprio de fazer as coisas circularem em conjunto. É muito engraçado isso que você falou sobre o corpo de uma mulher, porque o

Jean Oury também fala que é a partir dessa diversidade, da heterogeneidade das coisas que cada um pode escolher e se orientar naquilo que gosta. Estou falando isso porque o mundo é muito heterogêneo, e a gente vai normalizando a passagem de um trator que arruína e planifica a diferença de cada um. Mas quando olhamos para o que é diferente, as pessoas, podemos nos orientar a partir de nós mesmos, permitindo nossas diferenças. Parece uma coisa meio óbvia, mas não é. As mulheres têm que poder escolher quando que elas vão criar e como que elas vão produzir coisas, e como que a criação vai ser dada. Assim como a arte também. Gostei dessa ideia da cartografia íntima, Cris, como que é a gente, olhando para as nossas singularidades, as nossas estranhezas, a gente pode escolher por onde ir e o que fazer. E a gente pode escolher cuidar do outro diferente e assumir coisas em posições diferentes, quer dizer, mudar de posição a partir do que está acontecendo naquele contexto. E contextos mudam, agora, acabamos de sair de uma eleição maravilhosa, no meu ponto de vista, e tudo mudou. Duas, três semanas para trás a gente estava em uma angústia muito grande do que seria o país, agora tem outras perspectivas à frente. Porque eu estou falando isso, já viajei, não é? Mas é porque no nosso grupo por exemplo, quem pode

ser louco pode ser analista também, quem é maquiador pode ser artista, pode ser ator, quem é iluminador pode ser ator, quem nunca pula corda pode pular corda, quem é sempre pintor pode ser um escultor, não tem regra. Você pode fazer a sua regra, mas ela pode mudar depois de um tempo e se permitir isso é também cuidar de si mesmo. Mas uma possibilidade de fazer esse cuidado, e muito lindo isso do Jean Oury, é poder se perder em uma errância, porque a gente em grupo não vai cair no vazio, mas se cair tem uma rede de pessoas juntas, em atenção umas com as outras. E é um trabalho muito difícil construir esse tipo de conexão entre uma pessoa e outra, e sempre tem muita negociação. Negociação que demora, que é dolorosa muitas vezes, que você tem que abrir mão de coisas que você não gostaria de abrir mão. Acolher quando uma pessoa cai e reconectar a rede, reconectar em uma delicadeza, em uma concretude talvez, para que a gente possa decidir livremente por onde vai andar, qual canal que a gente vai fazer e seguir, permitir passagens de um sistema para o outro, de uma forma de estar no mundo para outra, e acho que a clínica também faz isso. Isso é algo da clínica, o cuidado com o outro. Mas é muito forte essa imagem da sua avó sendo alimentada, porque por um momento parece que ela está absolutamente em sono, dormindo



profundamente. De repente, quando você se aproxima e oferece a comida ela come e deglute, está acordada, e depois, entendo que vocês estão se relacionando com ela acordada e dá para ver que tem mesmo a temporalidade, o abajur que você liga e desliga. Tem todo um território mesmo das duas que é muito... eu diria frágil, você vem, liga a luz, e se passa o caminhão do lixo gritando do lado de fora, deve ter uma interrupção naquele território, naquela atmosfera. Tem aí um equilíbrio que é super delicado, quando a sua mãe vê que tipo de comida que a cuidadora está oferecendo, por exemplo, o equilíbrio delicado que pode ser desfeito, pode ser quebrado, de uma pessoa que está em uma situação muito difícil, frágil mesmo. Esse cuidado é um trabalho que é do feminino, feito na maioria das vezes feito por mulheres, mas além das mulheres, é um trabalho do feminino. Mas é engraçado que a gente está indo por outros caminhos que a gente não foi na nossa primeira conversa, nós três aqui. Acho legal isso.

**Cristina:** Sim, pois é eu fiz umas anotações aqui, umas dúvidas, não sei.

**Ana:** Fala.

**Cristina:** Uma das trocas que a gente teve recentemente nos e-mails foi sobre uma arte que se desfaz. Sobre quando a gente percebe que a arte também “acontece pelo meio”. Às vezes ela não parece necessária,

ou não foi diretamente invocada, mas de repente ela se reergue, aparece, não é? De repente você podia contar um pouco para nós, Ana, como é que a arte acontece nesse teatro do fracasso?

**Ana:** Eu não sei, eu não sei também, é uma coisa surpreendente, de repente acontece.

A gente fica lá sempre se questionando, tem uma coisa de sempre colocar em dúvida muito fortemente e é uma forma de não hierarquizar as linguagens e as coisas, não ter um respeito por uma ideia fixa do que é teatro. Uma ideia do que é dar certo, uma ideia do que é ser obra, ser boa obra, então fica sempre assim, em desmanche, porque a gente chega em um lugar e a gente olha em outro ponto de vista e muda tudo de novo, desmancha aquilo que foi feito. Isso é um trabalho ininterrupto, ficar tentando achar sentidos, e sentidos novos. Mas acho que o fazer tem a ver com isso, com o respeito pelo contexto. Porque dependendo do contexto aquilo não faz mais sentido, e tudo muda muito rápido. Mesmo se quiséssemos fazer um paralelo com a democracia, de repente tem uma eleição e a gente tem outro presidente, e tudo muda, toda a sensação do que é estar no mundo. Então a gente vai fazendo assim, sem hierarquizar o que foi produzido. O que foi produzido pode ser jogado fora, o que é importante é estar junto, fazer junto, se conectar e acho que é

por aí, Cris, que isso acontece, não sei se eu respondi sua pergunta. Se desfazendo, não é?

**Cristina:** Eu pensei, de repente eu poderia te perguntar sobre uma troca recente que tivemos com o grupo. Estamos fazendo um evento, não sei se a Jessica contou, posso passar para vocês depois, em celebração à vida do Félix Guattari, que foi um filósofo, militante, pesquisador (ativista não se usava muito naquela época, se usava mais militante).

**Ana:** Psiquiatra.

**Cristina:** Estudou farmácia e saiu no meio, enfim, muitas coisas, e morreu em 1992. Ele foi muito, digamos assim, acolhido por parte do contexto brasileiro, onde a produção dele se multiplicou, proliferou. Estamos fazendo um evento em São Paulo, semana que vem, que se chama Ocupa Guattari. A Companhia Teatral Ueinz vai se apresentar, Ana vai estar lá, estou feliz de encontrá-los. A Ueinz vai fazer um ensaio aberto, que se chama Telúrica. Foi divertido para nós, que estamos na organização do evento, que o grupo oscilou algumas vezes entre chamar de apresentação ou ensaio aberto. Como vocês decidem sobre o que é o quê?

Isso também me faz pensar em uma coisa, que é como no processo criativo do Ueinz, em algum momento, formas emergem, e são formas extremamente potentes. Eu vejo uma processualidade que

se declara extremamente aberta e no meio dela formas se produzem. Eu gosto muito daquela cena de uma das peças de vocês que você está em uma dança com a Valéria, eu posso estar confundindo as cenas, mas alguma de vocês está com muitas bolinhas na barriga. Rola um conflito, como se fosse um choque de meteoros, vocês estão em uma dança. Quem mais está nessa dança?

**Ana:** Eu, a Valéria e Jayme.

Sobre o nome, eu nem sabia que tinha sido tirado. A coisa é que é uma negociação lenta, mas tudo foi feito muito rápido esse ano, essa coisa de fazer o ensaio aberto, esse ensaio aberto foi decidido assim, numa velocidade muito diferente dos processos anteriores. E é engraçado e importante também que cada pessoa vê uma peça diferente da outra. É divertido ouvir você narrando a cena, porque vejo ela de uma forma muito diferente, e também diz do que é não precisar ter um significado fechado para a cena. Abrir mão de ter que controlar o significado do público da sua obra de arte, poder abrir mão do significado e produzir um sentido, uma conexão.

Produzir uma conexão já é muito difícil, e se for possível construir sentidos, é uma elaboração grande, trabalhosa e também emocionalmente, no sentido do que a gente pode entender por essas cartografias íntimas que você se referiu. Acredito que também

passa por aí. Cartografias íntimas: entender quais são os percursos internos do grupo, no processo de criação, e esses percursos mudam ao longo do tempo, dos espaços, em diferentes tempos e espaços. Agora a gente está ensaiando em um espaço que é muito grande, isso muda tudo. O espaço onde se cria muda todo o processo de criação, na maior parte das vezes. Entendo que nas vezes em que o trabalho está vivo, ele vai mudar, e se você institui uma meta final antes de começar o trabalho aí ele já começa fechado, não é? Tem uma expectativa de um produtivismo na arte que é muito violento, que impede um cuidado dessa diversidade, heterogeneidade das pessoas, dos tempos, dos percursos. Poxa, como é que você esperaria que a sua avó se alimentasse em um horário tal que a cuidadora está, às vezes a sua avó não vai conseguir se alimentar daquele jeito, naquela temporalidade, isso faz parte do cuidado, do estar junto. Todo mundo tem uma singularidade, uma temporalidade. E olha que doideira fazer em grupo uma temporalidade, em grupo é muito mais trabalhoso, criação coletiva é muito difícil, muito difícil. Criar uma temporalidade, um ritmo junto, nossa. Não tem método o que a gente faz. A gente trabalha muito.

**Cristina:** E tem algo que me fascina é essa assiduidade, isso é lindo, essa aposta e desejo no mesmo espaço, que é esse

espaço do não previsto, então é como se vocês todos estivessem em um pacto da imprevisibilidade, não é?

**Ana:** Eu acho que sim, um pacto que o agenciamento instaura... O agenciamento instaura também outras coisas, por exemplo, enquadres que permitem improvisar, e seguir com essa fragilidade toda, porque senão é tudo tão frágil, que sem enquadres, sem assiduidade ficaria muito difícil, muito difícil. Estou falando do meu grupo, mas isso está em todo lugar, eu diria, nessa liberdade de poder escolher os seus próprios desejos a partir do seu próprio corpo, respeitar o seu próprio corpo, o corpo do grupo, poder...

**Cristina:** Eu estava pensando aqui também, eu anotei assim, “cartografias íntimas dos processos”, que também podem ser dos processos, “de mais de uma pessoa” e aí seriam cartografias íntimas de algo que é impessoal também, não é? Ou seja, que não pertence a mim, digamos assim, mas a gente também pode pensar que esse eu aqui, esse eu já é um coletivo, não é?

**Ana:** Total.

**Cristina:** Cada um de nós, e como é que a gente lida com tantas defasagens.

**Ana:** Sim.

**Cristina:** Também acho que é uma coisa interessante. Será que a gente passa para a Jessica um pouquinho, será que eu mostro imagens, será que a gente conversa com

todo mundo, se alguém quiser perguntar, comentar, intervir, mostrar imagens.

**Jessica:** Claro, é aberta, para quem quiser perguntar e comentar. Muitas coisas reverberando aqui. Fiquei pensando muito, Ana, em relação a esse “abrir mão”, algo que você repete várias vezes, acho interessante refletir sobre isso tanto metaforicamente quanto literalmente. E Cris, fiquei totalmente perdida na “cidade dentro desse lenço”, é tão linda essa imagem.

Suas falas me fazem lembrar de Eve Kosofsky Sedgwick, uma teórica americana muito importante no pensamento queer, quando ela fala sobre a noção de ao lado, que em inglês é “beside”, assim em português talvez seja melhor lado a lado. No seu livro maravilhoso *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* ela traz uma crítica muito interessante sobre o próprio ato de criticar em si ou pelo menos ao qual estamos mais acostumado, que sempre busca evidenciar algo errado como uma espécie de julgamento e superioridade em relação ao conteúdo de um texto. Assim, ela traz a palavra “beside” como uma outra maneira de pensar a crítica, que traz paralelos com o acompanhamento clínico e também todas as complicações e tensões de proximidade. Assim, não é uma fantasia igualitária. Pensei muito nessa noção de “beside” quando você estava falando sobre

procurar aliados, Cris. Eu gosto muito de pensar nessa noção de beside, ao lado, porque eu acho que tanto geograficamente quanto eticamente isso muda muita coisa. Estamos muito acostumados recentemente usar a palavra mediação, que eu questiono muito. Em vez de se colocar como mediador, “beside” traz para mim uma outra possibilidade, uma certa dinâmica de estar em paralelo, lado a lado do outro.

Também, Ana, na aula de Cris um tempo atrás, eu fiquei lembrando de você falando da coletividade como um sistema digestivo, quando você deu o exemplo de se uma pessoa comeu um camarão, todo mundo comeu um camarão de alguma forma. Uma ausência de fronteiras em todos os sentidos, podemos dizer. Enfim, esta coletividade, e este abrir mão que você falou, Ana, e a questão de procurar aliados Cris, ficaram ressoando para mim junto a essa coisa de estar ao lado ou “beside”. Não sei se eu tenho perguntas especificamente, mas reflexões em processo, talvez seja interessante ouvir você, Ana, falar sobre os camarões.

**Ana:** Eu acho que você falou, adoro essa ideia de estar ao lado, porque é exatamente isso, é poder confiar que tem gente um em torno que quer fazer essa rede, mesmo que cada um tenha a sua temporalidade. No sentido de que é preciso relaxar para

confiar que você pode ser recebido na sua temporalidade e fazer escolhas a partir dos seus desejos, das suas vontades, eu acho que é um pouco isso a história do camarão. Alguém tinha o desejo de fazer uma coisa e essa coisa se transferia para todo mundo. Uma das camadas dessa história é que as coisas são transubjetivas, elas estão se conectando. Os desejos e a subjetividade de um, e as múltiplas forças estão conectadas com outras, e com outras pessoas, quando a gente faz uma rede. Tem vários planos de conexão em uma rede, e numa rede de cuidado mais ainda, como é que você escuta a sua avó e sabe dizer se ela está gostando ou não daquela comida, sendo que ela não fala, não verbaliza, não está usando a linguagem falada? Tem uma conexão que possibilita passar outras formas de expressão. É uma besteirinha, mas são as mãos abertas, abrir as mãos para poder circular as coisas, para o desejo das outras pessoas também circular, abrir mão da expectativa do que vai dar certo, por que pode ser que não dê certo, e tudo bem. A gente está junto e pode cuidar se der errado, entendeu? Não sei se eu respondi alguma coisa do que você está falando, Jessica, mas eu achei bem bonito, gosto muito dessa ideia do “beside”, e acredito que isso tem a ver com o feminino também.

**Cristina:** Acho que tem algo muito bonito

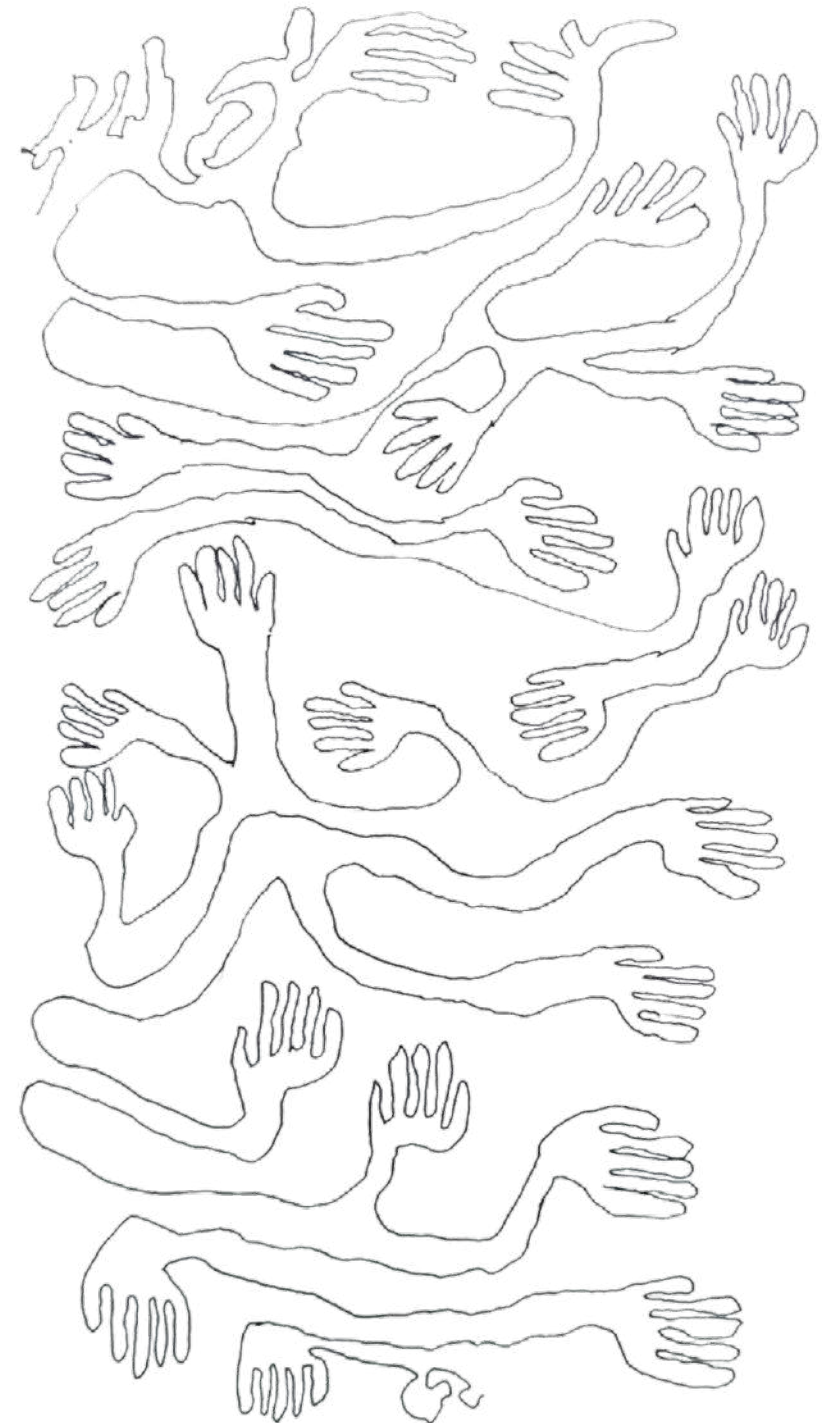
que a Jessica está falando que é um pouco como é que a gente encontra os aliados, as vezes a gente encontra quando nem sabemos que estamos procurando, não é?

**Ana:** É.

**Cristina:** E também quem são os nossos aliados, então às vezes acho que faz parte desse estar disponível, encontrar os aliados, essa coisa da mão aberta, da disponibilidade mesmo. Eu posso mostrar um pouquinho, talvez, contar das oficinas de improvisação.

**Ana:** Mostra.

**Cristina:** Não vou ler, vou contar e comentar a matéria das coisas que eu faço e dos desafios que a gente encontra pelo caminho, porque não é tudo fácil, não é, Ana? Acho que às vezes a gente quando conversa sobre essa condição de abertura eu acho que dá a impressão de que está tudo acontecendo naturalmente, está tudo fluindo. É preciso muita conversa consigo mesma e nos grupos, de várias formas para entender o que está acontecendo, e eu gosto de pensar como é que se reproduz, modifica, atualiza, transforma aquilo que está acontecendo num processo coletivo, e também aquilo que deve, entre aspas, acontecer. Acho que talvez as nossas práticas sejam bastante essa fluidez, essa passagem entre “algo deve estar acontecendo” e o que acontece de fato, mas que não deve ser resultado de uma objetividade prescrita. Eu sei que nesse



Desenho: Ana Goldenstein, 2023





Cristina Ribas, Improvisação em Redes de cuidado, redes de criação. Série de 5 encontros de improvisação teatral e cartografia coletiva, ao redor de experiências de trabalho e cuidado reprodutivo, 2018. Despina, Rio de Janeiro. Foto: Cristina Ribas

curso da Jessica vocês estão entre esses territórios ou práticas da arte e da clínica, ou da arte e do cuidado. É superinteressante quando às vezes a arte acontece em um espaço que se preparou para que a clínica estivesse acontecendo, e às vezes o contrário também acontece, então esse bicho estranho, esse filho estranho surge ali reconfigura o acontecimento, e também eu, como proponente. E eu queria lembrar que o espaço está aberto, pessoal.

**Ana:** Sim. Se alguém quiser perguntar.

**Cristina:** A primeira é uma galera olhando para a parede, estão vendo?

**Ana:** Sim.

**Cristina:** Em 2014 eu fiz um projeto grande que chamou o Vocabulário político para processos estéticos, que resultou em um livro. Eu tinha uma inquietação, de como é que a gente produz algo coletivamente e como é que a gente pesquisa juntos, o livro surge do desejo de perguntar como é que a gente desenvolve as nossas próprias práticas. Surgiu também a necessidade de começar a produzir outro tipo de acontecimento para a pesquisa, e então eu comecei a trabalhar com improvisação teatral. Isso contando muito rápido coisas que aconteceram de uma maneira bastante descontínua, com vários atropelos, enfim, vários não saberes. E sobretudo com uma urgência de conseguir sair desse lugar de que a linguagem, de que

a discursividade é a melhor ferramenta para analisar algo que a gente produz, ou que estamos produzindo. E aí então comecei a desenvolver o que eu chamo de protocolo, e criei o “Protocolo para interseccionar vocabulários”. E esses protocolos aconteciam a partir de jogos de improvisação.

Essa foto é de uma oficina de 2017, dois anos depois que eu inventei os protocolos. Desenvolvi um jogo que divide o grupo em dois, um jogo em que um grupo tem direito à fala, o outro grupo não tem, e eles não sabem o que cada grupo é. Nesse jogo aqui um grupo poderia significar ou representar uma minoria e o outro representar o opressor, mas sem dizer se iria ser humano ou não humano, se iria ser uma luta social existente ou não. Um grupo virou uma espécie de matilha de cachorros e o outro eu não consigo lembrar o que era. Então acontece esse encontro imprevisível entre esses grupos que não sabem o que são e dialogam entre si. Acontece então o jogo do ter ou não ter o direito à fala, digamos assim, a produção de sons ou palavras.

Eu acho muito interessante desses encontros, e é muito parecido de certa forma com o que a Ana nos conta sobre o Ueinz, tem um desejo meu de um certo desprendimento com o resultado, com o que vai acontecer, o que vai se produzir a partir dessas improvisações. Originalmente

as oficinas não tem o objetivo de fazer algum tipo de performance pública. Em 2019 eu fiz uma oficina que durou quase 10 dias em Montevideu, no Uruguai. Um detalhe importante é que não existia qualquer chamada que pensasse em gênero, mas só vieram pessoas que se identificam com o gênero feminino, algo que me fez pensar: o que está acontecendo? Existe um jeito de falar das coisas que interessa mais a algumas pessoas, outras menos, como é isso? Nessa oficina, contudo, existia o convite desde o começo que a gente fizesse uma performance pública ao final do processo, e o grupo que participou da oficina topou, então a gente ficou trabalhando além dos exercícios, dos jogos, da perda de tempo juntas, da risada, de toda a questão da língua espanhola, eu falando o meu castelhano meio uruguaio, meio argentino. Eu sou gaúcha, a gente tem uma proximidade cultural, então a gente acha que é um pouco dali, eu sempre digo que sou meio argentina. A gente foi então trabalhando um pouco na coleta dos processos da semana para construir a performance final. Criando uma espécie de composição desses fragmentos, desses insucessos, desses fracassos, daquilo tudo que é jogo, que surge como um jogo. E tem uma coisa superinteressante de pensar que é o jogo e o dispositivo da experiência mesmo, quando ela está ali sem público, porque eu

acho que o Ueinzz também passa muito por isso, que é pensar que em grande parte dessa construção não há um público, há uma disposição em pensar o processo coletivo. Precisávamos pensar nos efeitos dessa performance, e aí existe é claro a excitação desse encontro com as pessoas que não estavam na construção desse espaço mais íntimo, dessas mulheres se conhecendo, reconhecendo. A performance aconteceu na noite de abertura de uma das exposições do Espacio de Arte Contemporáneo (EAC). Tem uma condição aí, que é do imprevisto, que eu acho que é sempre interessante de a gente falar, acho que a Ana falou um pouquinho disso também, são os dispositivos que a gente traz para provocar, para produzir. É legal que nas práticas teatrais se usa exatamente isso, o jogo é algo que pode resultar em outras coisas também. Não são jogos fechados, não são jogos que têm um acontecimento previsto, mas são jogos que habilitam, que destravam, que distorcem. São jogos da criação.

**Ana:** Que produzem fragmentos que podem ser desdobrados, não é? Eu gosto dessa ideia de uma coleta de fragmento e podemos dizer também uma coleta de imprevistos. O que surge no imprevisto pode ser da ordem de um acontecimento. Nem todo imprevisto é um acontecimento, mas a gente pode ficar assim com orelha aberta para o

que é acontecimento, o que é que pode ser desdobrado. Uma coisa que é interessante tanto no fragmento, quanto no imprevisto.

**Cristina:** A gente conversava bastante sobre o que queríamos trazer para a performance pública. Como não havia um roteiro, não havia nenhuma totalidade do que deveria ser mostrado, e aí então essa sensação de que a gente está gerando um fake dentro do próprio processo. Por que sem dúvida surgiram novas improvisações em cima do que tinha sido experimentado.

**Ana:** Exato.

**Cristina:** E aí tem uma repetição, lembrar como algo surgiu, um gesto, quando elas estavam uma em volta da outra como se fossem cavalos cavalgando, por exemplo. E eu falava: “Vamos refazer e ver como que é?” Esse refazer é bem divertido, é bem interessante, porque quando você faz você recupera o sentido, ou, se faz sentido, se tem consistência. Esse jogo constante, é muito divertido.

**Ana:** Muito. Acho que é ótima essa ideia de procurar onde está a consistência na repetição, não é? Se na repetição se apresenta uma consistência. São possibilidades. Uma é o gesto ser tão frágil que na repetição seguinte nenhuma consistência é visível. Ou ao contrário, repetindo um fragmento ele se desdobra em uma consistência que pode ser a criação

de um sentido, ou pode abrir sentidos, planos, conexões e vira um acontecimento. Adoro essa ideia de coleta de fragmentos e imprevistos, que pode possibilitar outros imprevistos, outras produções, produção e reprodução. Desejo.

**Cristina:** É, coisas que não tinham entrado como jogo e na composição dessa performance final entraram, viraram performance, então isso é superinteressante também, quando... eu até contei para a Jessica e para a Ana, uma das coisas que surgiu nas nossas conversas lá na oficina foi sobre como algumas mulheres produziam gestos que provocavam uma certa repulsa uma vez que elas entendiam que os corpos delas estavam sendo objetificados por olhares machistas. Então uma delas contou que ela não depilava a axila, e ela meio que intuitivamente, quando sentia que estava sendo muito olhada por alguém em um espaço público, ela meio que dava um jeito de levantar o braço e mostrava a axila peluda e aquilo era um jeito de produzir um gesto que pudesse fazer com que o outro parasse aquilo que ele estava fazendo. Que é também uma maneira de performar algo, em espaço público. Adoro essa ideia de coleta de fragmentos e imprevistos, que pode possibilitar outros imprevistos, outras produções: produção e reprodução. Um desses gestos de gerar repulsa que trocamos

foi incorporado na improvisação final, que era tirar tatu (que pra nós é como chamamos meleca) do nariz. Tem uma foto ali que eu acho que eu mostrei para vocês. Ainda durante a oficina a gente começou a brincar entre nós, e rir sobre como é que a gente ia tirar “tatu” (meleca) do nariz em público. E imaginar a reação do público... As pessoas sabiam que ia acontecer uma performance naquela abertura de exposição, mas não sabiam quando ia começar, nem quem. E, de repente, começam a aparecer umas mulheres tirando meleca no meio da exposição.

**Ana:** Tirar tatu é ótimo! Tirar tatu, um bicho que entra em um buraco, não é? Muito bom poder deixar aberto o que vai acontecer no dia da apresentação.

**Cristina:** É muito forte, porque tem essa coisa, como você falou antes, esse jogo com uma ideia, sobretudo no campo das artes, óbvio que na clínica também existe esse questionamento, mas as artes, o que é uma artista profissional? O que ela deve expressar? Como ela se comporta? O que é uma performance de sucesso? Aí então acho que tem uma brincadeira, tem uma abertura para jogar esse jogo também.

**Ana:** Na clínica também, o que é ser um bom psicanalista, o que um psicanalista deve fazer? Não funciona criar uma imagem e forma prévia do que vai acontecer na presença do outro, ou imagem prévia do que

é a clínica, do meu ponto de vista. Porque a clínica é feita no contato com o outro, numa alteridade. É preciso cuidar do estar junto, considerar a situação, o contexto, e levar isso em conta produz uma modificação que desmonta qualquer expectativa prévia das coisas, o que poderia impedir novos desdobramentos...

**Jessica:** Bom, acho que temos um tempinho, se alguém gostaria de perguntar alguma coisa, então deixo aberto para quem quiser. O silêncio também está ótimo, mas não sei, alguém gostaria de comentar, lançar uma pergunta? Pode ser por chat também, se quiser.

**Cristina:** Pode. Eu queria contar para vocês que eu fiz uma espécie de instalação aqui no meu quarto, vocês estão vendo que eu deixei as roupas assim?

**Ana:** É cenário, continua no cenário, destino.

**Jessica:** Sim, está ótimo.

**Cristina:** É cenário, de propósito. Peguei roupas significativas, as estampas como aquela saia de cavalos laranjas, que é daqueles tecidos africanos, uma camiseta que eu gosto muito de uma argentina feminista, poeta, Fernanda Laguna. É um pouco essa composição de peles e tempos.

**Ana:** O que é esse triângulo verde?

**Cristina:** Triângulo verde é o lenço da luta pró legalização do aborto, esse é da Argentina, original. Eu faço parte do

movimento daqui, esse aqui é o da Frente pela legalização do aborto.

**Ana:** Bonito.

**Jessica:** Cris, quando a gente conversou, eu não sei se é a mesma oficina que você mostrou as imagens agora, mas você estava falando sobre uma experiência onde as mulheres identificaram algumas músicas de infância e a partir disso começaram a cantar, usando a mesma música, só que ao invés de cantar as letras originais daquela música de criança fizeram outras letras mais políticas como se fosse um manifesto. Achei bem interessante, porque um dos laboratórios que nós tivemos foi com Mariana Marcassa onde mergulhamos na questão do som, procurando aquele primeiro som que a gente lembrava, tentando achar, ou mais ouvir, isso nas nossas células e conectar com esse som. Algumas pessoas lembraram de músicas infantis. Me parece que reinventar e politizar essas músicas é muito potente. Também acho fascinante como no coletivo nestas experiências clínicas-artísticas, alguma coisa surge, outra pessoa pega e de repente vira outra coisa e ganha outra potência. Eu não sei se eu estou lembrando certo sobre o que você contou.

**Cristina:** Foi algo que aconteceu em uma oficina do projeto Vocabulário político que eu realizei em Montevideo, em 2019. Para realizar uma oficina trabalho com repertórios

do que já experimentei, e sempre surgem surpresas, claro. Por isso que eu anoto muito quando eu dou oficina, mas é um saco quando eu não anoto, porque quando a gente anota, a gente se lembra das coisas que inventou.

**Ana:** Nada é perdido, não é?

**Cristina:** É, tipo carta na manga. Teve um momento de um jogo em que a proposta era escrever enunciados políticos na parede. Cada participante lia o enunciado que as demais tinham escrito e véu. Apareceram enunciados da macropolítica, ou seja, aquilo que está representado, que é conhecido das lutas feministas. Em seguida fizemos uma espécie de “avenida” dentro da sala da oficina. As participantes percorriam pelo meio, como se fosse uma manifestação na rua, gritando aqueles enunciados, iam pela borda e voltavam pelo meio, entoando os enunciados. Como se estivessem na rua mesmo, ombro a ombro, como dizem os anarquistas, nessa rua imaginária. Dei as instruções, parecido com jogos anteriores, para que elas comessem a repetir o que uma ou outra estavam dizendo, depois modificando um pouco. Passando por vários enunciados diferentes. De repente duas delas se encontram e começam a cantar uma música de menina, de brincadeira de menina com aquele mesmo tom de música de protesto, até me arrepiar só de lembrar.



E duas delas se olharam nessa invenção e então continuaram, fizeram duas vezes, até o fim da sala, e aí todas começaram a fazer aquilo. Eu não conhecia a música, era algo como “Escravos de Jó”, que todo mundo sabe cantar. Elas vinham com aqueles corpos de protesto, mas com a música de menina, foi lindo. E de repente começaram a rir, e tudo aquilo se transformou completamente, não era mais a manifestação daqueles corpos convictos, daqueles enunciados. Paramos extasiadas. E nos olhamos: o que aconteceu? O jogo proporcionou experimentar aquilo que é vivenciado na concretude do dia a dia, emoções simultâneas, mas como uma espécie de escape de uma obviedade da luta. Alguma coisa ali pediu passagem e aconteceu, foi super bonito. Essa improvisação não entrou na improvisação final, não tem registro, não tem imagem, não tem vídeo.

**Ana:** Mas marcou.

**Cristina:** Marcou muito, é.

**Jessica:** Eu acho que a gente tem uma troca tão rica, dá vontade de ficar aqui muito mais tempo, mas aí sabemos que temos que respeitar os tempos de todo mundo e estamos, digamos, quase acabando.

**Cristina:** Eu queria trazer um tema polêmico rapidinho. Eu estava lendo o seu texto Jessica, sobre a Lygia [Clark], os processos da Lygia que saiu na *Revista Modos*.

**Ana:** Muito bom esse texto, Jessica.

**Cristina:** Tem um elemento em comum com a vida do Guatarri que nenhum dos dois quis cuidar dos seus filhos. Eu pensei “será que isso vai ser um tema da conversa” ou não? Não precisa ser um tema, mas eu acho que é uma coisa para seguir pensando, eu teria muitas críticas a fazer sobre isso, mas tem algo aí, cada um sabe de si, não vou julgar. Mas me chamou atenção isso que está no texto, que é maravilhoso, fala da sexualidade, de como ela era vista como uma mulher muito ousada, com uma sexualidade pública, vamos dizer assim, que não havia uma privação. Mas retornando ao tema do cuidar dos filhos, isso diz da sociedade também, de novo, se uma mulher tem muita dificuldade em cuidar disso não é incapacidade da mulher, é algo que não se organiza no comum, na sociedade.

**Jessica:** É, de que maneira a sociedade coloca isso como se fosse você que tem que escolher.

**Cristina:** É, mas acho que isso fala um pouco dos moralismos do cuidado, Jessica, pensando nesse cuidado não parental que é essa experiência maravilhosa que é a Ueinzz, por exemplo, então acho que também a gente tem essa instituição do cuidado, do que deve acontecer, que é instituído por uma lei invisível, patriarcal, total, quando não necessariamente a gente deve ser fiel a

essa lei invisível. Que invisibiliza aqueles que cuidam, enfim, e que é tão radical quando o cuidado se organiza de outra forma, que não nessa lei da parentalidade ou da sucessão, ou enfim, da legitimidade, só filhos legítimos merecem devem ser cuidados.

**Ana:** Um familismo.

**Cristina:** É, um familismo.

**Jessica:** Sim.

**Cristina:** E aí vem os cuidados das redes queer, por exemplo, que são absolutamente fantásticos, eu acho, não é?

**Jessica:** Total.

**Ana:** Eu acho que é um tema bem interessante, Cris, que você jogou.

**Jessica:** Muitas conversas para a frente! Infelizmente temos que encerrar. Aqui vibrando com os temas/práticas de procurar aliados e abrir mão.. Eu acho que vamos parar de gravar aqui. Agradeço Ana e Cris imensamente. Gratidão a todes.

*Referências*

- BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. Ueinzz: acontecimento e conexão. 2019. 394 f. Tese (Doutorado em Psicologia: Psicologia Clínica) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tr. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- FEDERICI, Silvia. *El patriarcado del salario: críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- GUATTARI, Félix. *Le Leros a La Borde*. Prácticas analíticas y prácticas sociales. Madrid: Casus-Belli, 2013.
- OURY, Jean. *O coletivo*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild. (Trabalho original publicado em 1986), 2009.
- PELBART, Peter Pál. “The Splendor of the Seas”. Em: *O Averso do Nihilismo*. São Paulo: Ed N-1, 2013.
- RIBAS, Cristina Thorstenberg. “Negar cuidado: cuidados reprodutivos e o cuidado como direito”. Em: *Revista MESA*. , v.1, p.125 - 145, 2018 (<http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/cristina-ribas/>)
- SANTOS, Bárbara. *Percursos Estéticos: abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. São Paulo: padê editorial, 2018.

Anna Carolina Vicentini Zacharias,  
Natasha Felix e Sara Ramos

# Ensaio de escutas: *o falatório* de Stella do Patrocínio

Mediação: Diana Kolker



**Diana Kolker:** Boa tarde. Que bom que vocês estão aqui! Esta é uma ação integrada entre o programa de educação e arte do Museu Bispo do Rosario<sup>1</sup> Arte Contemporânea (mBrac) e o Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da UFF, através da disciplina ministrada pela Jessica Gogan de quem eu sou muito fã — isso eu não perco a oportunidade de dizer. Cada parceria é sempre muito importante e preciosa e nos coloca a pensar as práticas da instituição. Nosso encontro Ensaio de escutas — que acontece no contexto da exposição “Stella do Patrocínio: Me mostrar que não sou sozinha, que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes” — é um convite à escuta ao *falatório* de Stella do Patrocínio e à conversa a partir das reverberações da voz de Stella em nossos corpos.

Nascida no ano de 1941, no Rio de Janeiro, Stella do Patrocínio caminhava por uma rua no bairro Botafogo quando foi, assim como Arthur Bispo do Rosario, detida pela polícia e internada compulsoriamente no Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII), aos 21 anos. Em 1966, foi transferida para o antigo manicômio Colônia Juliano Moreira (CJM) onde permaneceu até sua morte, aos 51 anos.

O mesmo hospício que Bispo também internado, produziu suas obras e depois de seu falecimento, onde foi inaugurado o Museu Bispo do Rosario<sup>2</sup>.

Em 1986, como parte do movimento de humanização das práticas em contextos psiquiátricos, foi realizado na CJM, o projeto Livre Expressão Artística, em parceria com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), idealizado pelas psicólogas Denise Correa e Marlene Sá Freire, com a orientação da artista Nelly Gutmacher e participação de artistas — na época estudantes da EAV — Carla Guagliardi e Márcio Rolo. O projeto promoveu oficinas de arte para internas do extinto Núcleo Teixeira Brandão (antigo pavilhão de mulheres internadas). Foi nesse contexto que Carla Guagliardi e Nelly Gutmacher, a partir de uma sugestão de Carla, realizaram as conversas gravadas em fita cassete — o impactante *falatório*, como Stella denominou. Anos depois, novamente, a fala de Stella foi gravada em outras fitas (infelizmente perdidas) e transcritas parcialmente pela Mônica Ribeiro de Souza, estagiária de psicologia na época.

Em 2001, após seu falecimento, o

*falatório* assumiu outra forma, um livro de poesia, com o título *Stella do Patrocínio: Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, organizado por Viviane Mosé. Desde então, as palavras de Stella do Patrocínio tornaram-se publicamente conhecidas, inspirando diversas publicações, produções artísticas e pesquisas acadêmicas.

A presença de Stella em seu *falatório*, reinventa a língua em seu fluxo. Esses áudios reproduzidos na íntegra nesta exposição, revelam apenas uma pequena mostra de sua passagem pelo mundo em seu gesto de fazer ecoar sua voz: denúncia frente a uma sociedade normatizadora, patriarcal e racista que se valeu do modelo médico para excluir e calar as pessoas que de alguma maneira se diferenciavam do modelo hegemônico. Com a curadoria coletiva de Patrícia Ruth, Rogeria Barbosa, Raquel Fernandes, Ricardo Resende e eu, a mostra coloca em foco a palavra — falada, escrita, desenhada, costurada, bordada, dançada, performada, cantada — mobilizada pela escuta do *falatório* de Stella do Patrocínio, num esforço de tensionar as institucionalizações e afirmando a relevância

23 de novembro de 2022  
Museu Bispo do Rosario Arte  
Contemporânea,  
Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

1 Apesar da escrita comum do Rosário com acento, o museu adotou Rosário sem acento de acordo com o certificado de nascimento do artista. Ao longo deste diálogo e em outros momentos nessa publicação nós também adotamos esta grafia.

2 Com a morte de Arthur Bispo do Rosario em 1989, a Colônia Juliano Moreira se vê diante do desafio de decidir o destino das obras produzidas por ele durante os 49 anos que esteve internado intermitentemente. O conjunto da sua criação foi abrigado pelo então Museu Nise da Silveira, localizado na sede da Colônia Juliano Moreira. Frente à nova missão, em 2000, 11 anos após o falecimento de Bispo, a instituição altera o seu nome para Museu Bispo do Rosario, agora, homenageando o principal artista de seu acervo. <https://museubispodorosario.com/museu/> Acessado em agosto de 2023.





Retrato Stella do Patrocínio:  
Acervo IMAS Juliano Moreira.

de Stella na produção intelectual e artística contemporânea.

Em interlocução com o *falatório* de Stella como parte da exposição também apresentamos a produção das artistas Annaline Curado, Morena, Panmela Castro, Patricia Ruth, Priscila Rezende, Rosana Palazyan, Val Souza, Zahy e aqui presentes Natasha Felix, Rogéria Barbosa e Vanessa Alves.

Este encontro hoje, que acontece propositalmente no contexto da exposição e agora nestas páginas, foi trançada coletivamente com três pessoas que foram afetadas pelo *falatório* de Stella do Patrocínio e realizam trabalhos de muita relevância e que apresentarei agora brevemente através de suas próprias palavras (suas mini bios mais completas pode ser lidas no final deste livro):

*Sara Ramos:* É pesquisadora, editora, tradutora e poeta tocantinense. Mestre em literatura comparada pela UNILA, tem muito respeito pelas palavras, sejam escritas, faladas ou corporificadas, por isso as persegue. Atualmente vive no Rio de Janeiro e é autora da plaquete *Pequeno manual da fúria* (2022).

*Natasha Felix:* É poeta e performer. Em suas performances, investiga as interlocuções entre corpo negro, palavra falada e interseções com outras linguagens,

como a dança, a música e o audiovisual. Participa da exposição com um trabalho que foi — ela vai falar dele melhor do que eu — feito a partir desse encontro, desse atravessamento e demais pessoas importantes em uma espécie de triangulação.

*Anna Carolina Vicentini Zacharias:* Se ocupa com ofícios de artesã, educadora e pesquisadora de doutorado em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É mestra pelo mesmo Instituto, autora da dissertação “Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira” (2020).

Na parte da manhã nós conversamos bastante sobre a centralidade da escuta na construção dessa exposição. Essa exposição é um convite à escuta, em especial ao *falatório* de Stella do Patrocínio. Também na parte da manhã, Vanessa Alves, artista residente no Museu Bispo do Rosario, falou da proposta que fizemos para seu processo de criação para a exposição a partir do contato com o *falatório* de Stella do Patrocínio, que eu quero trazer novamente: não buscar modos de reprodução ou tradução do *falatório* na construção do seu trabalho, mas através dessa relação de atravessamento e afeto, buscar o que dessas palavras, o que dessa força, o que dessa potência Stella fica no corpo, o que

disso ela incorpora. O que ela escuta? E de que maneira essa escuta reverbera no seu trabalho como artista? Então, o nosso convite a vocês também é que façam um exercício de atenção e escuta, pensando/sentindo o que do *fatalório*, da voz de Stella e das reverberações que Anna Carolina, Sara e Natasha vão trazer, vibram e ficam encarnadas no corpo. O convite é que cada pessoa possa se perguntar: “De tudo que foi dito, o que eu escutei?”. O que será esse eco na minha cabeça? Tá? Beleza? Então tá. Quer complementar alguma coisa?

**Jessica Gogan:** Só queria trazer uma reflexão da pesquisadora afro-americana Saidiya Hartman que fala sobre a importância de artistas oferecendo modelos para desordenar o arquivo, arrumando e transformando seus materiais para olhar seus documentos de baixo, de perspectiva daqueles no porão, contestando os regimes do fato e a verdade. Acho que buscamos hoje, com Sara, Natasha e Anna Carolina, trazer essa desordenação potente e nos fazer sentir escutas outras. Também gostaria de parabenizar Anna Carolina e Sara, pelas suas dissertações maravilhosas e Natasha, pela sua performance comovente na abertura da exposição. Agradeço imensamente a colaboração de vocês e a turma estar conosco e também faço as minhas palavras

de ser fã da Diana e do Museu Bispo do Rosario. É muito raro ter esse cruzamento, esse emaranhamento poético e crítico da arte, educação, curadoria, pensando a instituição de uma nova maneira. Agradeço o acolhimento e este tempo precioso de estar juntos.

**Sara Ramos:** Quero primeiro pedir licença, agradecer pelo convite e por todo trabalho que está sendo feito aqui no museu; estou muito contente de estar aqui hoje. Algo muito bonito sobre o nosso primeiro contato pessoal, eu, Natasha e Anna Carolina (Carol), é que nele nos sentamos para escutar Stella. Nós já trocávamos virtualmente, e a primeira vez em que nos vimos, foi em função desse movimento de fazer uma escuta atenta e essa transcrição. O trabalho de Carol foi realmente norteador para nossos encontros, e vai ser ela a iniciar as falas porque sua pesquisa fornece um panorama muito interessante sobre a trajetória da Stella, sobre as lacunas, os arquivos, as mediações institucionais e todo esse contexto como um todo.

**Natasha Felix:** Boa tarde. Obrigada pela presença, é bem importante esse tipo de articulação. Estou muito feliz de estar aqui. Acho que esse tipo de movimentação coletiva é de fato o que a gente faz naturalmente quando estamos pensando

Stella, nos voltamos para o coletivo quando falamos sobre ela. Nós duas moramos juntas, Sara e eu, tem esse dado, depois eu conto essa história. Carol morou conosco um tempo também, então foi uma coisa muito forte para a gente esse encontro, a escuta do Stella desde o início nos aproximou, então ter essa rede aqui é muito importante para conseguir articular conjuntamente em torno de uma história que tentaram apagar. A memória de Stella em si foi violentada sistematicamente, e uma história que foi amalgamada por sucessivos erros, e erros da branquitude no fim das contas, no sistema da branquitude. Então essa revisão é contínua e é sem fim. Toda vez que a gente volta a escutar Stella, se depara com algo diferente. São articulações que vão se envolvendo ali e não param, porque esse arquivo é na verdade um arquivo corrompido, então fizemos um trabalho de hackear essa memória também.

Quando a gente tem lacunas, a gente hackeia para encontrar maneiras de falar sobre as fissuras. E aí a preocupação é sermos cada vez mais respeitoses com a memória, principalmente de uma pessoa que não está mais entre nós. Eu lembro a segunda vez que eu vim aqui. Luiz estava com a gente, artista do [Ateliê] Gaia<sup>3</sup>, e a gente estava falando sobre fazer justiça com Stella. “Eu não sei fazer justiça”, fala

dela retomada na música da Linn Quebrada (“Medrosa — ode a Stella do Patrocínio”) que colocamos aqui em looping antes de começarmos essa fala. A justiça foi um dispositivo para a termos uma conversa com os artistas do Gaia. E Luiz falou: “o grito não acaba”, aí ele gritou e falou: “está vendo? Não acaba”. Então tem uma coisa da voz que permanece ali no imaginário, tem uma responsabilidade em torno dessa voz que é o corpo — corpo, voz e vice-versa.

Bom, eu, Sara e Carol, vamos alternando e quem se sentir à vontade para falar também acho que tem uma coisa de uma conversa mais livre que a gente vai tocando junto.

**Anna Carolina Vicentini:** Boa tarde a todas, todos e todes. Como não pude estar no evento presencial, eu ganhei a oportunidade de editar o documento que registrou essa conversa. Então eu gostaria de agradecer especialmente à Jessica por permitir que, depois daquela ocasião, eu pudesse deixar algumas considerações a respeito desse tema, ao qual me dedico há cerca de oito anos. Na ocasião presencial, Natasha e Sara, duas mulheres muito queridas, leram o texto que escrevi na *Revista Cult*, em 2020, que chamei de “Stella do Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui”<sup>4</sup>. Gostaria de agradecer por isso, mandar um beijo e

<sup>3</sup> Ateliê Gaia é um coletivo de artistas usuários de saúde mental e ex-internos do antigo Colônia Juliano Moreira vinculado ao mBrac. Para mais informação: <https://museubispodorosario.com/atelier-gaia-2/>

<sup>4</sup> Anna Carolina Vicentini Zacharias. “Stella Patrocínio, ou o retorno de quem sempre esteve aqui.” *Revista Cult*, 22 de setembro 2020. <https://revistacult.uol.com.br/home/stella-do-patrocinio-retorno-sempre-esteve-aqui/>

saudar a Diana, por se comprometer em mudar os discursos produzidos a respeito de Stella do Patrocínio e do *falatório*. Também saudar Rogéria, Lucas e Vanessa, pelas considerações de escuta.

A licença, Stella, pra dizer a respeito da sua vida, mas pra refletir a nossa historiografia. Desde o início da minha pesquisa até hoje, é evidente que houve transformações importantes em relação à recepção de Stella do Patrocínio. Como o texto que escrevi pode ser acessado na internet, gostaria de aproveitar este espaço produzindo um outro texto, para que as costuras das conversas continuem alinhadas, mas com uma liberdade um pouco maior... Ali, naquele texto lido por Sara e Natasha, eu pretendi divulgar os principais resultados da minha pesquisa.. Eu tinha um pouco de pressa de publicar alguma divulgação, porque penso que alterações graves na edição do *falatório* e na biografia de Stella não podiam mais operar entre a gente como se fossem verdadeiras. Então eu agora vou contar essa história já com os levantamentos do trabalho.

Stella do Patrocínio nasceu em 9 de janeiro de 1941, no Rio de Janeiro. Ela viveu durante 21 anos em liberdade, e essa parte da vida dela quase não tem notícia, a não ser pelas memórias de um de seus sobrinhos, com quem conversei, e que

morou com ela por alguns anos. Ele disse que ela vivia agarrada em cadernos, que pretendia conseguir outros empregos e não ficar só nos serviços como doméstica, como a mãe dela. Ele me falou que Stella lia e escrevia muito bem, e que essa maneira de elaboração de fala é coisa dela e também da mãe dela, a Zilda Francisca. As duas tinham uma maneira bem parecida de se comunicar. Stella do Patrocínio teve alguns irmãos homens, que morreram cedo, e duas irmãs mulheres. Essas chegaram à vida adulta, se casaram e tiveram filho(s), mas também já morreram.

Nalguma manhã, tarde ou noite em Botafogo, quando Stella estava na rua Voluntários da Pátria, aos 21 anos, ela teve um incidente com a polícia que iria mudar o rumo de sua vida pra sempre. Ela não estava sozinha, mas com o Luiz, um amigo. A polícia pegou ela num sequestro e mandou ela pra um pronto socorro, ali mesmo em Botafogo. Era 1962, lá pra agosto. Então levaram ela pra um hospício no Engenho de Dentro que já tinha internado a mãe dela, com o diagnóstico de depressão. Zilda já tinha perdido três filhos homens. E foi parar no hospício por causa de depressão. Stella e suas irmãs cresceram apartadas da mãe. Mas quando Stella chegou ali, no Engenho, a Zilda já estava na Juliano Moreira, só que Stella também foi transferida pra lá.

A/P.

**SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS**  
CENTRO PSIQUIÁTRICO NACIONAL  
HOSPITAL PEDRO II

SEÇÃO WALDEMAR SCHILLER Matrícula n.º 26.028

Nome Stela do Patrocínio

Nacionalidade brasileira Naturalidade Guanabara

Côr preta Sexo feminino

Idade 21 anos Estado civil solteira

Profissão \_\_\_\_\_

Residência \_\_\_\_\_

Procedência \_\_\_\_\_

Internante \_\_\_\_\_

Entrada \_\_\_\_\_

Diagnóstico (anotado)

O médico (assinatura)

Matriculado a f. \_\_\_\_\_

Faleceu em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 19\_\_\_\_ Causa mortis \_\_\_\_\_

O médico \_\_\_\_\_

VISTO

O Diretor \_\_\_\_\_

Deport. de Imprensa Nacional

IMPRESSO "PAPELETA PARA MATRICULA - DME - 537"

Arquivo de registro Stella do Patrocínio. Acervo IMAS Juliano Moreira. Seu retrato está ampliado e superimposto no arquivo original para ter uma leitura melhor.



Em 1966 elas começaram a conviver no mesmo Núcleo, o Teixeira Brandão. Nenhuma das duas tinha nenhuma prerrogativa de alta médica. Nessa época, a Juliano Moreira era destinada pras pessoas que morreriam ali, sem prerrogativa de alta médica, funcionando como um verdadeiro “fim de linha” dos hospitais psiquiátricos do Rio de Janeiro.

Nem aviso de morte eles davam pra família. O sobrinho de Stella disse que ia com a mãe fazer visitas pra Stella e pra Zilda, mas num dia que eles chegaram lá, e a data aproximada ele não se lembra, deram a notícia da morte da Zilda. Ela já tinha sido enterrada como indigente. Só contaram porque alguém perguntou.

Nos anos 1980 é que a coisa começou a mudar, e agora queria atentar que tô contando sobre a biografia de Stella, mas tô contando sobre a historiografia dos hospícios no Brasil. Como eles funcionavam, como a polícia agia pra higienizar as cidades, enfiando as pessoas nos hospícios. Eles diziam que precisavam tratar doenças, mas na realidade estavam encarcerando mesmo, produzindo doença, retirando a liberdade, impedindo o direito de ir e vir, transformando pessoas em pacientes e tirando delas até o próprio poder de fala. Comumente hospícios foram denunciados por maus tratos, tortura com eletrochoque e outros. O diagnóstico

era a sentença à prisão hospitalar e também ao silêncio, porque tudo o que uma pessoa com diagnóstico dizia era entendido como inverdade, como delírio, como algo que não poderia ser levado em consideração.

Então a gente já pode perceber que tá diante de uma história que perpetua violências nesse núcleo familiar. No fim dos anos 1980, a Zilda já tinha morrido, mas Stella ainda estava no hospital psiquiátrico, tomando eletrochoque, sendo vigiada, tendo que dividir o mesmo espaço com um mundaréu de mulher, porque os quartos eram superlotados, não tinha privacidade.

Ela, que antes estudava pra conseguir outros tipos de trabalho, foi pega pela polícia, essa mesma instituição que ainda hoje produz morte e encarceramento. Sobretudo de pessoas negras, como Stella e Zilda. Então não deu tempo. A polícia chegou antes de Stella realizar o que pretendia, o hospício chegou antes, e eles vieram pra deter, controlar, interromper.

Isso tudo, esses problemas do hospício, começaram a ser discutidos nos anos 1980, quando um movimento começou a ganhar ênfase no Brasil. Ele se chamou Luta Antimanicomial. Esse movimento está operante ainda hoje, e enfrenta vários desafios, mas agora são outros. Naquele início da consolidação da Luta Antimanicomial, o intuito era mudar a

operacionalização das práticas e saberes psis. Eles começaram a reivindicar espaços de saúde para populações que precisavam de cuidados médicos no campo da saúde mental. Os hospícios são historicamente um lugar de produção de doença e de tortura deliberada. Stella do Patrocínio falava disso também.

Então começaram a perceber que o eletrochoque, a superlotação, os castigos, as vigílias, o aprisionamento em regime fechado, a exploração de trabalho, muitas vezes também graves abusos de autoridade e violências cometidas pelos guardas eram práticas recorrentes desses lugares. Tem até um trabalho chamado *Holocausto Brasileiro*, que é fruto da pesquisa da jornalista Daniela Arbex lá em um hospício de Minas Gerais. Aquele hospício foi o responsável por um dos grandes genocídios do Brasil. Lá aconteceram algumas singularidades, mas muito daquele funcionamento desumano é regra, não exceção, nas unidades de asilo.

Os hospícios são um aparelho de genocídio, de memoricídio, de tortura. É bem doloroso ter que dizer esse tipo de coisa, mas esse passado precisa ser contado dando a responsabilidade pra quem de fato a possui.

Aí que no espaço da Colônia Juliano Moreira não foi diferente. Esse espaço herdou não só o terreno, mas muitas das práticas

escravocratas. Digo isso porque, antes de se tornar hospício, o lugar era uma fazenda escravista. Igual o atual Instituto Municipal Nise da Silveira (antigo Hospital Psiquiátrico Pedro II), aliás. Daí que esses antimanicomiais passaram a querer transformar aqueles ambientes. Eles reivindicavam, entre outras coisas, a humanização das práticas de assistência à saúde. Os maus tratos eram realmente um escândalo. Saiu matéria sobre a precariedade da Colônia Juliano Moreira mais ou menos nessa época, os anos 1980. Essa reportagem passou no *Fantástico* e reverberou bastante, pelo choque dos telespectadores e diversos meios de comunicação noticiados de que aquilo acontecia no Brasil.

E quem era a população majoritária? Pessoas negras, mulheres, com baixa renda e baixa escolaridade, com pouco ou nenhum vínculo familiar. Não há dúvidas de que estamos falando de higiene social, racismo, sexismo, guerra de classes e outros problemas mais que constituem a nossa formação nacional. Crimes, né? São crimes de Estado. Isso precisa ser colocado com nome. Eu não consigo chamar de outro jeito.

Na vida institucional de Stella, a coisa começou a mudar com a chegada de um projeto de humanização do espaço asilar, graças a pessoas antimanicomiais que agora trabalhavam na Colônia Juliano Moreira.

Então criaram um projeto de arte. Uma das assistentes desse projeto, que se consolidou como um ateliê livre de produção artística, começou a gravar o que Stella do Patrocínio falava. Essa era Carla Guagliardi, que até pouco tempo atrás guardou o acervo do *falatório* em fitas. Eu me lembro de quando ela passou pra CD, na ocasião que pedi os arquivos pra ela. O projeto durou pouco, de 1986 a 1988, mas outra pessoa entrou nessa história pra gravar o *falatório* também, e essa pessoa fez um trabalho muito bonito, porque além de gravar e conversar com Stella, ela também levantou dados biográficos dela, procurou familiares, porque ela queria que Stella recebesse alta. Ela me disse, quando conversamos, que ela queria dar um passado a quem não tinha mais esse passado. Mas ela não conseguiu encontrar ninguém na época, entre os anos 1990 e 1991. Eu tô falando da Mônica Ribeiro de Souza, que trabalhava como estagiária em psicologia. A Mônica foi a primeira funcionária da saúde a registrar, nos arquivos do hospital, que Stella declamava poesia, retirando a fala dela do lugar do delírio que não consegue comunicar. Dando uma escuta outra para aquilo que Stella estava comunicando, e muitos funcionários riam dela por isso. Mônica não dava ouvidos pros risos e deboches, ela estava interessada em realmente conseguir uma alta médica, uma

possibilidade de liberação de Stella daquele lugar onde ela nunca devia ter ido parar. Mônica chegou a datilografar transcrições daquelas conversas com Stella, pegou algumas coisas dos áudios da Carla e fez um livrinho, que entregou como relatório, chamado “Versos, reversos, pensamentos e algo mais...”. Essa também foi a primeira vez que o *falatório* foi transcrito e colocado em formato versificado.

Ali tem bastante coisa do *falatório* que não tem nos áudios da Carla Guagliardi, outras conversas, outros rumos. As fitas se perderam, então ficou o registro escrito.

Foi só durante os anos 1986 até 1991 que os registros do *falatório* foram feitos. Esse é o legado intelectual que temos acesso, que Stella do Patrocínio nos deixou. E também um caderno onde escreveu, desenhou flores, contornou as suas mãos, jogou o jogo da velha.

Postumamente, quase dez anos depois de Stella ter morrido, uma filósofa — Viviane Mosé — editou e selecionou esse material, tanto de Mônica, quanto de Carla, e produziu um livro que acabou nomeando Stella do Patrocínio como uma poeta brasileira. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, publicado em 2001 pela Azougue editorial, apresentou Stella do Patrocínio fora do contexto hospitalar, no mercado literário. Mas o jeito que isso aconteceu repetiu

bastante as narrativas lá do hospício. Por exemplo, uma coisa que sempre me botou uma pulga, era: como uma poeta é apresentada com uma biografia que só fala de ação de terceiros e nunca dela mesma? Por que a biografia dela está inteiramente associada à internação de caráter involuntário? Como é que as coisas são tão dadas de barato que as práticas do hospício, os motivos de internação, o próprio *falatório* não são informações consideradas pra que se apresente essa trajetória?

Aos poucos, fui percebendo que Stella está menos atrelada ao hospício do que aqueles que a narram. Isso porque aquele foi um espaço sempre negado por ela. Escuta, pô, ela tá falando, é disso que se trata. Então a literatura acabou produzindo, novamente, uma outra. Então, se o *falatório*, que é a voz dela, foi reconhecido sem que tenha sido ouvido, de fato, esse reconhecimento é parcial.

Nem mesmo o nome dela era escrito corretamente. Não só a biografia, mas o próprio nome de Stella foi mutilado. No caderno onde ela fez anotações e desenhos, ela escreveu o seu nome a próprio punho: Stella do Patrocínio. Assim, com dois L, não apenas um, como o livro a apresentou. Quer dizer, essa mulher, denominada poeta em 2001, ao mesmo tempo que se tornou visível, foi invisibilizada. Stella é poeta e personagem

pra essa literatura que a autorizou no mercado literário. Essas narrativas todas foram construídas não só à sua revelia, como em negação ao que ela dizia.

Depois, que o livro fala que Stella não recebia visitas, o que também é um erro. Isso produz a ideia de que ela tinha sofrido abandono familiar, o que é muito diferente de ter sido capturada pela polícia e negligenciada pelo hospício. As histórias não foram devidamente contadas. De novo, queria dizer que Stella mesma conta esse momento em mais de uma ocasião. O motivo de morte dela foi também narrado de uma maneira questionável. O livro diz que ela se recusou a falar e a comer, entrando em total mutismo, mas na realidade ela sofria as consequências de uma amputação, sendo uma pessoa com diabetes que teve complicações e entrou em estado de torpor antes do coma, que anunciava a sua morte em 20 de outubro de 1992. Stella foi enterrada como indigente, igualzinho aconteceu com a sua mãe. Não existem restos mortais. Elas não tiveram direito a um túmulo nem mesmo a uma gaveta.

Se o *falatório* é uma contraofensiva, se é a negação dos discursos hegemônicos produzidos a respeito das instituições asilares, da própria Stella do Patrocínio e de tensões raciais, sociais e políticas no Brasil, e ele pode ser lido à luz de tudo isso.



Então faz sentido que a literatura, com sua trajetória tão marcada por diversos jogos de poder, a silencie. A literatura operou como outra grande sentenciadora de Stella, que pretendeu dar a palavra final a respeito dela. Que, falando sobre essa trajetória de vida, jogou toda a responsabilidade no colo de Stella do Patrocínio. Então, olhar pra tudo isso, colocando os devidos contextos, é uma tarefa que não pode ser deixada de escanteio. Essa história precisa ser contada direito — e se for contada direito, ela vai trazer à tona muita merda em relação aos poderes de Estado, ao funcionamento dos hospitais psiquiátricos, à nossa formação nacional, entre outros.

Também não posso deixar de mencionar, pra finalizar, que percebi — na etapa de comparação do livro com as fontes originais utilizadas para a sua produção — que, além de inserir palavras, recortar trechos e reordenar sentenças, entre outros, a equipe de editoração deixou escapar uma enunciação que, na realidade, não é de Stella, mas de Ivonete Barbosa, também internada no Teixeira Brandão durante os anos 1980. Ivonete apareceu em um documentário chamado *Strultifera Navis*, dirigido por Clodoaldo Lino.

Esse poema do livro acabou circulando diversas vezes em peças de teatro, revistas de divulgação literária e trabalhos acadêmicos:

*Nasci louca*  
*Meus pais queriam que eu fosse*  
*louca*  
*Os normais tinham inveja de mim*  
*Que era louca.*

Aos 15 minutos e 45 segundos, Ivonete aparece no documentário, enunciando exatamente as mesmas palavras. Seu discurso é mais longo, ele também foi cortado, transcrito e versificado para compor *Reino*.

Esta descoberta foi bastante importante porque não há nenhum indício de que Stella do Patrocínio elogie a loucura. Ela jamais se refere ao seu diagnóstico com o termo “loucura”, mas “doença mental”. Esse termo que ela escolheu funciona como uma negação do seu pertencimento naquele ambiente. Além disso, a invenção dessa autodenominação de Stella como louca acompanha o apagamento da crítica racial que Stella também faz ao narrar a sua captura.

O *fatalório* é uma leitura a contrapelo do arquivo, e o livro a lançou cumprindo justamente um novo papel de arquivo, contra Stella, contra as suas narrativas, contra a sua memória. Então, estamos falando de uma trajetória em que memória, esquecimento, visibilidade, invisibilidade, silenciamento, intelectualidade,



objetificação, reconhecimento, fetiche estão operando. Todos os contrastes, nenhuma contradição. Eles operam na trajetória de Stella do Patrocínio a todo momento e se conversam e se encontram.

Eu lamento profundamente que minha fala precise dizer esse tipo de coisa, como a defesa da necessidade de escuta do *falatório*. Defender o óbvio é uma tarefa que não me agrada, mas que estou disposta a exercer quando for preciso.

Para lembrar Stella, não podemos inventá-la.

Eu fico por aqui, que tem muito chão ainda de debate pela frente. Um abraço.

**Sara:** Seu trabalho, Carol, além de toda a pesquisa documental que traz — fundamental, sobretudo quando a gente fala dos falsos arquivos e de como eles acabam construindo discursos, narrativas e proliferações deliriosas sobre o outro —, evidencia o cerne dos problemas éticos dessa construção de Stella. Quando enfatizamos o fato desse poema ter sido incluído no livro sem que tenha sido falado por Stella, sem que seja parte alguma do *falatório*, é porque isso evidencia, de forma esdrúxula, como a produção de commodities culturais se sobrepôs à textualidade em si de Stella. Esse foi um dos agenciamentos, feito através de violação textual, para que essa representação se tornasse vendável: um

corpo negro louco, que proclama e elogia a própria loucura.

Stella exibe uma consciência racial em suas falas que por muito tempo foi negada. Quando escutamos, percebemos isso muito bem e, da mesma forma, é possível notar como todo esse discurso que elege uma voz da loucura não passou de uma construção para atender a um agenciamento, fruto desse alinhamento entre a instituição literária e a instituição manicomial. Fazendo essa escuta atenta e passiva, conseguimos caminhar junto com Stella e não cair em armadilhas de fantasias epistêmicas, equivocadas, e que realmente invisibilizam toda a filosofia, a poesia, a oralitura e os demais saberes que ela traz. O *falatório* tem poesia, tem filosofia, tem crítica social, tem muitas facetas. Ele é pleno de opacidade, e não pode ser resumido a uma única coisa.

Algo que precisamos sempre lembrar é que esses arquivos que querem instaurar uma história única a respeito desses corpos devem ser constantemente combatidos.

**Natasha:** Uma coisa que a gente vive discutindo é essa nuance da mudança de estatuto. Do estatuto da loucura, a Stella foi para o estatuto da poeta, mas sem ser desvencilhada da loucura, então virou a poeta louca. Para ser considerada um objeto de interesse na literatura, é importante que ela tenha esse miníbio, todo o contexto

de ter sido uma mulher encarcerada, sequestrada. Mas ter esse discurso da loucura atrelada à literatura está muito ligado a uma historiografia, uma tradição literária de consumo e de constante busca fetichista e romantizada do que é o Louco. E estamos falando de uma pessoa que passou mais 30 anos da vida condenada ao estatuto da loucura.

Sara, você pode falar também sobre os áudios estarem em domínio público agora —, e, assim, temos um novo olhar para a história da Stella, que não depende do livro, que não é fidedigno, não é verossímil aquilo, não é compatível à voz. O que a Viviane Mosé propôs é uma releitura, é uma outra narrativa para o *falatório* da Stella, que não necessariamente corresponde ao que é o *falatório*. É importante dizer que conheci a Stella pelo livro, então eu conheci pelo erro, como muitas pessoas. É o primeiro contato que a gente tem. Essa é uma oportunidade de revisão crítica porque partimos de um material que precisa ser revisitado, precisa ser analisado e precisa ser criticado, justamente porque nos coloca em contato com uma narrativa fragmentada. Tem uma problemática aí que é: depender do texto escrito encerra nossa leitura sobre Stella, nos distancia dela, não a escutamos de fato.

Eu tive meu primeiro contato com esse livro há seis anos. Agora estou com

26, eu estava com 20 para 21 anos, então era tudo muito novo. Naquela altura, tive a oportunidade de fazer uma performance no espetáculo *Black Poetry*, em São Paulo, com um fragmento do *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. A pessoa que me convidou para o projeto me perguntou “que material, que poeta que você tem mais intimidade agora para a gente fazer essa performance teatral?” Aí eu falei Stella, porque eu estava lendo muito, estava decorando. Eu gosto de falar desse momento porque é uma coisa que eu não repito mais. Junto com a performance, além da minha voz tinha um acompanhamento sonoro. E nesse acompanhamento tinha o uso intencional do reverb, que quando eu falava ficava ecoando, o que conotava e rememorava essa ideia do corpo esquizofrênico. Isso era uma escolha mobilizada pela estética apenas. Aquela escolha era um erro.

Agora, seis anos depois, principalmente depois de ter tido contato com Carol, depois com Sara, depois com outras pesquisadoras, como Jota Mombaça, a gente tem outras possibilidades de leitura para que isso não encerre essa chave da literatura com a loucura romantizada, porque aquilo foi sim um movimento de romantização. Então é cuidar para não repetir isso porque a gente está sempre suscetível a essa narrativa, ela é muito

introjetada. Então esse movimento de ter uma exposição que provoca esses outros olhares para esse material, para esse corpo arquivo, é importante para conseguir fabular outras relações com esse corpo mesmo, mais do que a voz. Enfim, desde esse momento tudo mudou, tem sido um grande processo.

Fiz uma performance mais recente com a Bianca Chioma, poeta de São Paulo, chamada *Muito bem patrocinada*. Essa performance ainda era baseada no texto da Viviane Mosé, nós ainda não tínhamos acesso aos áudios. Naquela altura, Carol me chama no Instagram e fala: “olha, tem um poema do livro que não é da Stella. Estou vendo que você está pesquisando a Stella, fazendo performances e estou acompanhando. Acho que a gente precisa conversar”. Quando ela me mandou essa mensagem, pensei: quem é essa garota? O que é isso? Falei: “pega o meu WhatsApp agora, vamos conversar”. E aí ela me mostrou o documentário e eu vi 30 mil vezes até entender que realmente era outra voz. “Esse é o único poema do livro que a Stella reivindica a loucura, ela não faz isso em nenhum outro trecho do *fatalório*, dos quatro CDs, isso não acontece”. Eu falei: caralho, quem é essa mulher? E aí foi isso. E desde então a gente começou a trocar muito. Na pandemia, então a gente passava dias bebendo e conversando. A gente fazia assim, começava às oito da noite e terminava

às seis da manhã conversando e tendo toda uma relação mais aproximada. Por que eu comecei a falar isso? Por conta da questão em torno da revisão crítica, porque ela vai se formulando ao longo do tempo.

Então acho que o livro, ao mesmo tempo que ele tem essa materialidade que permitiu que mais pessoas tivessem acesso a essa história, limita essa memória. Agora que temos acesso aos áudios, sinto que o movimento que a gente tem que fazer é se concentrar nisso, nesses áudios mesmo, porque ali é onde Stella se anuncia. Se é para entender ela como poeta, como é que isso vem a partir da oralidade? Como é que isso vem a partir da linguagem que ela formula nesse movimento de oralitura mesmo da Leda Maria Martins, que é do recurso da voz, não do papel. Acho que é um pouco isso. Acho que dá para você Sara falar um pouco do domínio público.

**Sara:** Eu também comecei errando. Comecei pelo livro, mas acho que a grande maioria também. A partir de agora, talvez isso mude, a forma desse primeiro contato com Stella. Mas de primeira, quando me deparei com aquele livro, eu fiquei me perguntando: o que é isso? Me desconcertou, me bagunçou e eu não entendia muito bem o porquê. Havia uma desconfiança ali, mas que estava no registro do que era impossível nomear. Durante o mestrado, iniciei um processo de pesquisa da

fortuna crítica e, a partir da fortuna crítica, que foi feita majoritariamente a partir desse arquivo do livro, eu começo a sentir vários incômodos. Tem de tudo. Há trabalhos muito bons, que vão por campos muito diversos, mas algumas constantes apareciam, como por exemplo essa perspectiva de colocar a textualidade de Stella ou no registro do delírio e da loucura, ou no registro da cultura mínima, do resquício do que é cultura, daquilo que é instintivo, que é primitivo, que é selvagem, termos que a tradição ocidental branca usa, desde sempre, quando quer descrever os trabalhos afetivos e culturais da população negra.

Quando finalmente consegui ter acesso a esses áudios, e também através do trabalho da Carol que firmou uma base comparativa interessante para pensar o que havia de diferente entre o livro e os áudios, pude perceber que esse poema que a gente já tratou aqui é um exemplo, mas ele não é um exemplo isolado, essa textualidade inteira é construída com base em corte, em desmembramento, em colagens. Existem outros versos que não estão registrados em nenhum outro lugar e que foram acrescentados ali. Todo o trabalho de fortuna crítica que surge a partir desse livro, apesar de podermos fazer críticas individuais a cada texto, todos eles estão sendo fundamentados a partir de um falso arquivo. Então, de

certa forma, não dá para jogar toda essa problemática em cima dos trabalhos em si, mas em todo o movimento colonial, que é o contexto amplo em que eles se inserem.

O que a gente pode perceber é que todo aparato colonial geralmente tem as mesmas estratégias: a captura, o desmembramento, a violação. Isso foi o que aconteceu com o corpo de Stella, que foi apartado da sociabilidade, encarcerado no manicômio, violado de diversas formas, e todas essas estratégias aconteceram também com a textualidade de Stella, com o *fatalório*. Então, vemos que as mesmas táticas da vida econômica e social colonial, assim como as bases do funcionamento das instituições, são reproduzidas nas instituições culturais, na literatura, nos museus e em todos esses espaços de cultura. E aí, trocando muito com Carol, Natasha e Carla também, a gente foi compreendendo que de fato era urgente que Stella pudesse devolver, de alguma forma, pela voz dela mesmo, e que esses áudios estivessem não só em domínio público. Se você disponibiliza esses áudios para um museu, por exemplo, eles estão em domínio público, mas um pesquisador que queira acessar teria que ir até um espaço físico, preencher todo um formulário para poder ter acesso. E então entendemos a importância do acesso público — esse foi o motivo da movimentação para que esses áudios

fossem disponibilizados junto a um trabalho acadêmico, e por coincidência acabou sendo o meu, para que estivessem associados a um repositório online e institucional. Atualmente, eles estão disponibilizados no repositório da UNILA, que foi a universidade em que concluí o mestrado<sup>5</sup>.

E pensando nesse processo todo, a gente também decidiu fazer uma transcrição. E de novo, o foco agora, como a Natasha estava falando, é óbvio que devem ser os áudios, porque por muito tempo foi o texto escrito e a gente pôde ver o tanto de problema que isso causou. E a voz é um outro registro, existe modulação, existe timbre, intromissão. Não era um espaço reservado em que Stella e sua interlocutora estavam falando; elas estavam ali no Núcleo Teixeira Brandão, dentro da instituição manicomial que internava mais de seiscentas mulheres, havia muita coisa acontecendo. Havia toda uma tensão envolvida naquela situação que só é possível de a gente sentir, e sentir minimamente, através desse arquivo que é o mais próximo da memória viva, os áudios. Ali, ouvimos uma voz que sai de uma garganta, de um corpo. Eu acho que a letra ali, a escrita, já tira um pouco de corpo, já despersonaliza um pouco. E a ideia dessa transcrição era que ela fosse integral, então

a gente buscou manter ao máximo os traços da oralidade, das interrupções, dos sons externos — de repente um carro passando, um gato miando, uma música de fundo. Então, procuramos manter tudo isso, tendo em mente que é uma tarefa difícil, que é uma tarefa contínua e que não tem como haver uma transcrição oficial dos *falatórios* de Stella — essa é uma tarefa impossível. Mas a gente fez isso sobretudo pensando que nem todo mundo escuta, e que nem todo mundo pode ter acesso a bons equipamentos de áudio. A gente, por exemplo, ficou trocando, uma hora usava uma caixa de som, depois trocava por outra caixa de som, depois por um ou dois fones de ouvido diferentes. Também tentamos melhorar a qualidade dos áudios, diminuir o ruído aqui, elevar o volume ali, esse tipo de coisa.

Sua voz é sua, é sua identidade. Mas a oralidade tem disso: muita coisa que nenhuma de nós três havia escutado sozinha, juntas a gente conseguiu escutar, então por isso que eu acho que esse movimento aqui pode trazer muita coisa interessante para a gente. Eu acho que o convite é esse, então se a Natasha quiser acrescentar alguma coisa, eu posso ir procurando os arquivos pra gente escutar.

**Natasha:** Eu ia falar desse processo que durou uns três dias, que foram os dias que a gente estava se conhecendo. Era: “Oi, boa noite. Senta aí, bota o fone”. E tiveram trechos que a gente voltava, a gente ficava uns 20 minutos: “não, volta, é se ou e?”, porque mudava tudo. E na transcrição foi um trabalho exaustivo de tentar realmente estar o mais próximo possível do que é a voz. Você quer comentar?

**Sara:** Não, só falando que teve uma lista também de marcações para tentar sinalizar isso.

**Natasha:** É. A gente fez um mapa, um codigozinho, uma espécie de navegador para a pessoa conseguir entender melhor as escolhas gráficas para poder atribuir ritmo, para fazer as marcações de intromissão. Tem tudo isso e junto com a nota das transcritoras que a gente escreveu. A gente entrou em um processo de fazer essa transcrição, e dois meses depois a gente estava morando juntas. Foi isso que aconteceu, essa foi a história. Sara veio do Tocantins, Carol do interior de São Paulo e eu de Santos. E esse processo foi intensificado, então quando eu recebi o convite para fazer o trabalho aqui para o museu, tinha outras questões no meio disso, inclusive afetivas. Aconteceu que eu fiz uma escolha de me relacionar de uma parte específica do *falatório*, que é a parte em que a Stella fala do Malezinho Prazeres.

Ela diz: “eu sou um Malezinho Prazeres”. Tem uma coisa do Malezinho Prazeres que é um momento em que a Stella se dedica a fabular a própria história de um jeito muito específico e que ela cria essa expressão. Eu não encontrei nenhum registro do que seria o malezinho prazeres, topei com a Revolta dos Malês, um bloco de carnaval em Salvador chamado malezinhos e só. É um momento em que ela está falando: “eu quero fazer uma maldade, eu quero sair daqui”.

**Sara:** Esse é o do malezinho.

**Natasha:** Quer colocar? Que aí eu não explico, a gente escuta.

**Falatório:** [Stella em azul / Interlocutora em preto]

*Não quero ir não. Eu tô com tanta saudade de você, Stella. Hoje é quarta-feira. Pois é, é o dia que eu venho te ver. Eles não querem deixar mais eu passar pelo portão. Mas a gente não vai no portão não, a gente só vai ali no galpão ficar sentadinha ali no galpão. Ah não quero ir não. Cê tá com frio? (Não tô) está fazendo muito frio mas agora o frio já passou. Essa noite cê sentiu frio? Senti. Não tinha cobertor? Tinha. Você hoje tá tristonha [parece falar com outra pessoa: não, não mexe, não mexe <tá vermelho>] É porque eu não sei o que fazer da minha vida por isso é que eu tô triste. E fico vendo tudo em cima da minha cabeça em cima do meu corpo. Toda hora me procurando me procurando, e*

<sup>5</sup> Sara Martins Ramos. Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra gargante de carne. Dissertação. Programa de pós graduação de literatura comparada. Universidade Federal de Integração Latino Americana, 2022.

<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/6465;jsessionid=7500013A50BF0043E118C067ACA0384E>



*eu já carregada de relação sexual, já fodida, botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum.*

**Natasha:** É, não é essa parte não. A gente separou três áudios. CD um, áudio dois. Mas a gente fez o corte.

**Diana:** Que ela fala que quer pôr a família de cabeça para baixo?

**Natasha:** É. Ela fala que vai botar a família de cabeça para baixo. Enfim, eu parti desse trecho específico, porque escutar Stella é muito difícil também, exige muito uma disponibilidade para ter uma relação com uma fala que é de quem foi violentado durante muito tempo, a vida inteira. E isso está impresso na voz, não em jeito, isso é incontornável. Todos os áudios têm essa relação que é muito dura também. Tanto que a primeira vez foi isso, um choque. Não foi uma sensação de: nossa, que coisa maravilhosa. Foi uma angústia, porque é muito distante ao mesmo tempo, tanto a realidade dali, daquela situação específica, quanto temporalmente daquele corpo. Tem umas distâncias ali e umas aproximações que vão acontecendo por meio da imaginação, a voz traz isso. E aí o que aconteceu foi que paralelo ao movimento de pensar o trabalho para cá, eu estava começando a me relacionar com a minha avó paterna, que é a Antenora Francisca Santos.

Eu conheci a Antenora em

dezembro do ano passado. Tem uma história muito complexa familiar para a gente não ter se conhecido antes, mas a gente se conheceu e um sonho na pandemia que Antenora me ligava, e quando eu atendia a Stella falava comigo. E desde então, isso foi um disparador para que eu tomasse um pouco as rédeas da situação e falasse: “não, eu vou atrás dessa pessoa, preciso conhecer ela. Ela está aqui em mim de alguma maneira e eu preciso entender o que é isso”. Demorou uns meses, pandemia, e em dezembro do ano passado eu fui para Santos e, no Natal, eu fui até a casa dela e a gente começou uma história juntas. E a minha avó, essa mulher preta, sapatão, incrível, que foi cafetina, que foi cobradora, dona de bar, distribuiu panfleto para a Leci Brandão agora pouco, muitas coisas e muitas facetas, que na real a gente se relacionou de um jeito muito bonito.

E aí quando eu recebi o convite para cá, eu falei: “preciso fazer essa triangulação, não tem como eu escapar disso. Isso está no meio, não consigo parar de pensar nela”. Então aqui na exposição tem uma fotografia da minha avó que tirei em um dos nossos encontros, e a performance que eu fiz no dia da abertura junto com Saskia e Elaine Fernandes, veio desse lugar do que é um malezinho prazeres. Por que aí qual foi a triangulação? A minha avó é um malezinho prazeres. Ela é essa pessoa da invenção,

da criatividade, do desbunde, do deboche. Porque tem um lugar muito específico do malezinho prazeres na minha leitura de quase um deboche em relação àquela violência. É uma devolutiva do tipo [parafrazeando Stella]: “eu vou matar a família inteira e é isso que eu vou fazer, eu vou pular o muro porque eu sou malezinho prazeres, eu faço essas maldades”. Tem isso. Mas não é o que ela faz efetivamente, ela está criando aquela situação, é uma devolutiva, é uma resposta. E eu sinto que minha avó era essa pessoa que incorporava isso na experiência dela. E aí em paralelo a isso eu estava lendo *Belos Experimentos*, da Saidiya Hartman, que traz essa narrativa de mulheres negras desde uma perspectiva da fabulação, da criação, da experimentalidade da vida. Eu sinto que a minha avó é muito experimental, uma vida muito experimental. Na primeira vez que a gente se conheceu, eu falei: “Antenora, tu conhece todo mundo”, porque era o homem do gás parando para falar com ela, era a mulher da banquinha de jornal, era não sei quem. Aí ela virou para mim e falou assim: “Natasha, quem não conhece Antenora, não conhece ninguém, nem deus”. Eu olhei para aquilo e falei: que pessoa é essa? Um dos primeiros contatos com ela. Então isso ficou na minha cabeça.

Para a exposição, fotografia não é uma coisa que eu me relaciono, eu sou da

poesia mesmo, então foi um desafio também. Acho que teve uma vontade de trazer a imagem dela por causa da gestualidade negra. A gente está vendo a Stella nessa fotografia em situação de liberdade, ela está em outro registro, está com um vestido bonito, ela está no meio da rua. É outra narrativa que se cria em torno dessa memória também, não é só a foto dentro do manicômio. Aí eu fiz essa pesquisa e duas semanas antes da exposição abrir, minha avó faleceu. Então para mim se tornou mais importante ainda fazer essa performance, fazer esse trabalho do jeito que foi. E eu contei para ela, eu falei desse sonho para ela. E aí eu dei risada, falando: “isso aqui é besteira” e ela ficou muito séria olhando para mim. E uma pessoa do axé, toda uma outra relação com o mundo também. Enfim, então tem muitas camadas no meio dessa história, inclusive afetivas. Por isso um respeito em relação à história que vai se construindo.

#### **Falatório:**

*Se eu pego a família toda de cabeça pra baixo e perna pra cima, botei tudo dentro da lata do lixo e fazer um aborto. Será que acontece alguma coisa comigo, vão me fazer alguma coisa? Se eu pegar durante a noite novamente, a família toda de cabeça para baixo e perna para cima, jogar lá de dentro pra fora, lá de cima cá pra baixo, será que ainda vai continuar acontecendo alguma*

*coisa comigo?*

*O que você tem medo de acontecer? Se eu viro um cavalo ou um cachorro. Não, não vai acontecer isso. Todo mundo tem esses pensamentos. O ser humano tem bons pensamentos e maus pensamentos, isso faz parte da nossa vida. Não vai acontecer nada. Pode pensar a vontade. É uma coisa que é toda tua e do teu pensamento, ninguém pode invadir. É o teu arquivo, a tua memória, a tua fantasia.*

*E eu ainda penso mais assim, um malezinho.*

*Hm. Se eu rasgar aquela pesada no meio de meio a meio, der der der lambada no chão, na parede, jogar fora, no meio do mato, ou do outro lado de lá do muro, é um malezinho prazeres. É o que? Um malezinho prazeres.*

*Ah, tá. Cê quer matar a família, né Stella?*

*Matar a família toda. Que faça um carro, bote tudo morto e vá pra longe. E quem é essa família? Teu pai, tua mãe— Não, é essa família que tá morando e me perseguindo aqui no Teixeira. Ah, tá. Quem é que tá te perseguindo? Olha quantos estão comigo*

*Ah— tão sozinhos, estão fingindo que tão*

*sozinhos, pra poder tá comigo. Hm. Cê não*

*se sente bem aqui? Cê se sente perseguida?*

*Me sinto perseguida porque eu passo muita*

*fome sinto muita sede muito sono muita*

*preguiça muito cansaço. Não tem o que fazer*

*né Stella? NÃO tem, fico na malandragem*

*na vagabundagem como marginal, e como*

*malandra. É, isso é que faz mal. como*

*marginal como malandra, na malandragem,*

*na vagabundagem, na vadiagem como*

*marginal. E cê tinha vontade de fazer o que*

*aqui, se tivesse um tipo de trabalho pra você*

*fazer, o que que o que cê escolheria? Comer*

*beber e fumar. Mas isso não é trabalho, isso*

*não é produção. Você pra, pra poder— Isso*

*mesmo porque eu APRENDI À FORÇA Quem*

*que te ensinou à força? Foi o... o homem que*

*tirou uma foda comigo e teve relação sexual*

*comigo, que me mordeu chupou roeu lambeu*

*e deu dentada e só se fosse na boca... sem*

*que eu menos esperasse.*

**Sara:** Deu para entender o que é o

malezinho, né? Acho que quando Stella

elabora isso do malezinho prazer, me faz

lembrar muito de alguns textos do Fanon, de

algumas colocações do Mbembe. Eu sinto

que o que Stella está operando aqui nesse

momento, como a Natasha coloca, é uma

fabulação, mas é a fabulação da violência

com quem te oprime, uma violência que

pode entrar nesse registro de violência que

emancipa. Nada desse discurso de pacifista,

de que o amor vai resolver todos os nossos

problemas estruturais e sistêmicos, mas

de colocar a violência, ainda que seja pela

fabulação, pela arte ou pela poesia, como

protagonista de uma trama cujo objetivo é

escapar de alguma forma, de fugir de alguma

forma dessas amarras. É um mecanismo de

autodefesa. O que ela possui nesse momento é a voz dela. Existe ali uma reação dialógica, com uma hierarquia claramente definida — são as interlocutoras, as estagiárias, as artistas, e Stella, uma paciente que não pode sair pelo portão, que só pode tentar pular muro e despular muro. Ela é a única que não pode sair dali, e isso nos coloca diante da desigualdade entre elas. Mas, ao mesmo tempo em que essa hierarquia é visível — olha só, estamos tão viciadas no registro que privilegia o olhar que estou falando de visibilidade —, a gente escuta que Stella não está em um lugar passivo nesse diálogo, ela está sempre respondendo dentro daqueles diálogos da forma dela. Quando ela não quer falar, ela não fala, ela se recusa a falar, ela fala como e quando quer. E se a gente não pode escutar essa voz, acho que a gente também se priva de ouvir essas respostas que dadas naqueles momentos são de tensão. Tem muito afeto envolvido, certamente. Quando conversamos com a Carla, a gente sabe que essas pessoas construíram afetos, mas existe uma hierarquia que é intransponível e que culmina em uma tensão, uma tensão que está imprimida nessas vozes.

A Stella foi construindo uma linguagem muito esperta, a meu ver, que é justamente para escapar dessas armadilhas que muitas vezes as interlocutoras colocam para ela. Algo interessante que surgiu

justamente no processo de pesquisa que estávamos fazendo juntas é que pudemos notar algumas constâncias, algumas repetições. Não são repetições sempre iguais, não são repetições de identidade, são repetições da diferença. Stella usa muito o verbo agarrar, por exemplo, sobretudo para falar de algumas situações de violência e trauma: para falar de quando pegaram ela na rua, quando agarraram e sequestraram ela; para falar de uma situação de abuso sexual dentro da instituição; e ela usa esse mesmo verbo para falar de quando o médico da instituição da CJM [Colônia Juliana Moreira] arrancou seus dentes. E o trabalho da Carol pontou muito bem sobre isso: a instituição não fornecia a condição de higiene necessária e, para economizar naquele tratamento, acabavam arrancando os dentes das pacientes.

E a gente escutou também o mesmo verbo quando ela estava falando da família para quem ela prestava serviços como empregada doméstica. Ela fala que foi “agarrada no distrito”, que a mulher falou que ela precisava ser muito domesticada e trabalhar de doméstica. Isso foi algo que nenhuma das três havia escutado sozinha, mas juntas percebemos que se trata de um verbo repetido nesses contextos, nessas situações semelhantes e diferentes. O que quero dizer é que Stella vai criando toda uma

linguagem, todo um repertório para falar do que é o trauma desse corpo negro.

E algo que aparece e salta muito, inclusive nessa parte do malezinho em que ela está falando sobre esse assunto da família, é que sempre que Stella está falando da família — e isso é a partir da “leitura” que eu tenho feito —, ela não está falando da família dela, da sanguinidade, dos seus parentes, até porque ela foi privada da maior parte dessas relações. Ela sempre joga o tema para a família ou para as famílias que ela trabalhou, e obviamente existe uma relação ali muito complicada, ou para família do cientista, que é justamente essa instituição que está sempre na vigilância e na fiscalização do corpo dela. Eu acho que é justamente um movimento de evitar de se referir à família dela mesmo, a fim de evitar o lugar de dor. Sabemos que a mãe dela ficou na Colônia também, convivendo junto com ela por pelo menos dez anos. E tem um trecho... você acha que a gente coloca aquele trecho do cativo?

**Natasha:** Acho que sim.

**Sara:** Acho que pode ser, para a gente ter um pouco mais de escuta e abrir a conversa com vocês, para vermos o que atravessou aí. Eu vou procurar aqui.

**Natasha:** Tá. Eu acho que inclusive nesse trecho do malezinho, a gente estava escutando ontem, tem essa coisa de: com o

que você trabalharia? Comer, beber e fumar.

E aí é a Carla que pergunta. Ela falou assim: “isso não é trabalho”.

**Sara:** Acho que é a Nelly [Gutmacher].

**Natasha:** É. “Isso não é trabalho”; e ela fala: “é sim, porque eu fui forçada a aprender a comer, beber e fumar”. Então tem uma coisa da relação específica de que o trabalho é o trabalho forçado. E quando ela fala do tempo do cativo isso fica nítido, que é ali a reverberação continuada da memória da escravidão. A memória desse registro da escravidão está diretamente associada a memória do trabalho no Brasil. Então acho que é também uma chave de leitura para além da Stella e a gente projetando isso para outros campos, de ler o Brasil através da Stella. Isso é necessário também, não é? E eu acho que é a partir dessa fala também. O trabalho é forçado, e está em um lugar muito subjetivo, mas que condensa toda essa narrativa. Aí acho que também estendendo não só a leitura do Brasil a partir da Stella, como de outras artistas que foram colocadas nessa situação também. A gente tem artistas incríveis de diversas abordagens, diversos mecanismos de criação de linguagem que estão ali formulando o mundo e que a gente se aproxima de uma complexidade a partir dessa produção. Acho que um jogo difícil. O que se estabelece nessa crítica literária principalmente em relação a Stella é que

é uma chave de leitura fácil, você falou da loucura, e de que está nesse registro fora da curva, do desvio. Porque você não complexifica no fim das contas o que está sendo falado, você encerra e acabou, está ali. E tem complexidade ali, tem densidade, tem volume naquilo que está sendo falado, tanto que é uma voz que reverbera entre vozes e atravessa os tempos. É isso. Quer colocar? Vou colocar.

**Falatório:**

*Quem são as pessoas que você gosta aqui? Hum? Das crianças. Aqui tem criança? ... Tem? Aonde? No mundo inteiro. Mas aqui tem? Tem, no mundo inteiro. Mas eu nunca vi criança aqui. E dos velhos, você não gosta? Gosto de todo mundo. Gosto de tudo que é bom. E você é direita, honesta e trabalhadeira. É limpinha, gosta de limpeza... e eu não sei quem fez você enxergar cheirar pagar cantar pensar, ter cabelo ter pele ter carne ter ossos, ter altura ter largura, ter o... o interior ter o exterior ter o lado o outro a frente os fundo em cima embaixo, enxergar, como é que você consegue enxergar e ouvir vozes. [vozes e sons externos] Ó Nelly, eu já disse que eu sou escrava do tempo do cativo. Fui do tempo (da tua) da tua... bisavó da tua vó da tua... mãe... agora eu sou do teu tempo Mas todo mundo é escravo do tempo, não é só você. Todos nós, somos. Do tempo do cativo? Do tempo. Dum tempo qualquer... que que*

*é o tempo? O tempo é o gás o ar o espaço vazio. O tempo passa ou a gente que passa? A gente que passa.*

**Sara:** Acho que vocês conseguiram flagrar, certo? Essa parte do cativo é fundamental para a gente pensar como o *falatório* de Stella consegue operar uma crítica do tempo, uma crítica da memória, uma linguagem das reverberações do trauma através das gerações. Penso que essa evocação do cativo não traz um tom de resignação ou de nostalgia desse espaço, mas da consciência muito clara de que essas forças coloniais ainda operam e que ainda é preciso enfrentá-las, mas a interlocutora dela não entendeu assim. Isso diz muito sobre tudo aquilo que a Grada Kilomba fala sobre as políticas da ignorância, que alguns têm o direito de não saber e alguns não têm esse direito, porque vivem o que vivem, porque passam o que passam, e alguns de nós simplesmente não têm esse direito. A gente trouxe mais trechos para ouvir, mas também eu acho que pode ser bom a gente abrir, conversar e ver as impressões de vocês também.

**Natasha Félix:** É muita coisa.

**Rogéria Barbosa:** Eu acho que minha fala vai ter tudo a ver com o entendimento de vocês. Eu vou ler o que acabei de escrever, e depois vou falar para vocês o que aconteceu: *Falam da minha pele (acabei de fazer, ta*



gente?) como carniça, fico louca. Jogam a minha escuta na xibata. Dói minha carne. Dói aquele ser que ao me esbarrar se limpa e cheira, sentindo o meu fedor. Fedor esse que quer encontrar. Tua pele me oprime. Teus cabelos são teus devaneios. Curo minhas cicatrizes na tela, na minha fala ao doutor. Ah, é de intolerância e preconceito que falo. Chega madame, chega senhor, chega madrinha, chega doutor. Enquanto me escutam, minhas lágrimas têm dor. Por um momento me silêncio e digo, nunca um cão preto, nunca o teu servo, nunca minha mãe ou irmã vão deixar de trazer as marcas da intolerância da Minha pele tem alma, minha pele cheira a flor, trabalho e amor, pois repito, respeito minha cor.

Infelizmente não é um poema bonito, eu vou dizer porque eu não acho ele bonito na beleza que deveria ser, né, os poemas românticos. É, eu tava sexta-feira descendo a escada rolante de Bangu, aí uma branca, desculpe o termo, uma branca encostou em mim, aí na mesma hora se esquivou, começou a limpar, se limpar, se cheirar, eu tava atrás dela e eu fiquei assim impactada, fiquei impactada. É uma coisa que assim, eu e meu psicólogo, a gente estava conversando naquele dia na sexta-feira e aconteceu isso, passei a semana todinha péssima por causa disso. Hoje cheguei diante do psicólogo e não consegui

conversar com ele. O que aconteceu? Porque eu tava tão arredia, até a situação dele porque ele é negro também. Então a sua fala, a fala da Stella, a primeira vez que a Diana me mostrou as falas de Stella e eu comecei ler, ouvir, eu me identifiquei muito com a Stella, sabe? Eu não vou estender, mas é isso que a gente passa no dia-a-dia, aquele ser branco né, vamos dizer, não to dizendo pela cor branca, mas as pessoas que tem a pele clara, tocar em você, limpar, limpar, limpar e cheirar, sabe. Aquilo ali ficou, é uma coisa que vai ficar marcada, ficou marcada, não tem como apagar. Eu posso imaginar Stella, nessa época dela, essa época, toda essa intolerância, toda essa negritude, todo esse vexame que é o preconceito, que é o racismo, então é coisa pra gente ouvir, não no caso de “ah, tamo na semana do dia 20 aí que aconteceu tá todo mundo ainda aí respirando”, mas não é isso aí não gente, e nem é inferno astral que vai até novembro, aconteceu infelizmente isso é real.

Sou a Rogéria Barbosa, meu livro foi lançado junto com a exposição de Stella do Patrocínio, tá ali à venda, pra comprar, tá? E a gente tá aí, tem uns trabalhos meus, tem uns livros, eu sou do Ateliê Gaia.

**Diana:** A Rogéria Barbosa, artista, escritora, maravilhosa, militante da luta antimanicomial é uma das curadoras e inspiradoras dessa exposição, e nessa sala aqui ao lado, na



Visitando a exposição “Stella do Patrocínio: Me mostrar que não sou sozinha, que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes”, Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (setembro 2022 - agosto 2023), 23 de novembro de 2022. Fotografia: Jessica Gogan.

galeria, tem um conjunto de obras de Rogéria e seu livro também que foi lançado junto com a exposição que como ela disse, reforço, está a venda. Arrasa.

Só retomando a proposta, não precisa formular uma pergunta necessariamente, mas se vocês quiserem trazer dentro daquela proposta que a gente fez no início o que ficou, o que vocês escutaram, o que está fazendo eco e lançar. Eu tinha uma questão para você, Sara, que eu acho que você colocou de inúmeras formas aqui, mas que no seu trabalho acadêmico você fala de uma narrativa de redoma, à prova de som, que tem a ver e se relaciona com a forma como as palavras e o *fatalório* da Stella se difundiram a partir de uma mediação institucionalizada — acho que é a expressão que você usa. Você convida a recolocar o ouvido diante de Stella, e eu acho essa fala que aparece inclusive no resumo. Ela se alinha muito com o que a gente tenta fazer aqui, o que a gente deseja, o que nos mobiliza. É esse convite e esse encontro aqui também vai nessa direção. A gente está em uma instituição, mas a gente também tensiona esses movimentos. Eu fiquei com essa vontade de ouvir mais sobre. Será que a gente está quebrando a redoma?

**Sara:** Eu lembro que na minha banca, a professora Fátima Lima falou assim: “essa redoma está estilhaçada através dos

trabalhos de vocês que têm sido feitos agora”. E uma das partes do trabalho foi tentar pesquisar um pouco mais sobre a voz, e o que mais me ajudou não foi a teoria literária, foram outros recortes, foram outras perspectivas, sobretudo pensando a música, pensando tambor, pensando ritmo. Acho que pensei nessa ideia da redoma porque foi a impressão que eu tive diante desse arquivo falseado, esse arquivo que foi construído a partir de um agenciamento muito específico que se quis em torno da trajetória de Stella, e que operou, de uma certa forma, um enclausuramento dessa voz. E quando eu estou falando “voz”, eu estou falando de voz mesmo. Essa voz ficou inacessível e desinteressante por muito tempo, mais tempo do que deveria. E que gera toda a auratização do livro, não é?

O livro ficou super auratizado, sobretudo porque não se tinha esse arquivo original. O que notei também é que realmente houve essa construção de uma Stella que estava ali em uma redoma, para ser contemplada unicamente pelo olhar e não pelo ouvido. E ao pensar na voz e pesquisar sobre isso, a gente vai compreendendo que toda uma tradição da metafísica, toda essa tradição ocidental tentou retirar o elemento sonoro e a voz dos regimes de conhecimento. O termo *logos*, um de seus significados dele era a fala, era

o contar. E a partir de Aristóteles, começa-se a privilegiar apenas o sentido de ligação da palavra *logos*. Desde então, começa a se privilegiar sempre o olhar com o sentido para o conhecimento e não o ouvido ou os demais sentidos. E o olhar tem esse lado, o nosso olhar é ativo, é altivo, a gente pode escolher para onde a gente olha, a gente fecha os olhos, a gente abre quando quer. E o ouvido é passivo, a gente está sempre em uma posição de passividade com o ouvido. E a autora que mais me ajudou a pensar esses elementos da voz junto com a filosofia foi a Adriana Cavareiro, que é uma italiana. Até quando a gente está dormindo, a gente está escutando e é atravessado. Então, pesquisando sobre arquivos que precisamos escutar, temos que abandonar toda aquela postura ativa que a gente geralmente tem.

Quando você fala de escuta ativa, na verdade acho que a gente tem que fazer uma escuta passiva. Inclusive, um exercício bom é fechar os olhos e focar nesse sentido da escuta, e a gente faz isso, né? Às vezes quando tentamos escutar alguma coisa, fechamos os olhos para escutar melhor, justamente porque se ouve melhor quando retiramos o olhar como sentido único. Acho que a ideia da redoma foi um pouco sobre isso, é preciso estilhaçá-la para realmente escutar a voz que dali emana, é preciso recolocar mesmo o ouvido. E assim, a

parede construída aqui no Museu, com todos os autofalantes, me deixaram muito emocionada. E é legal porque exige um movimento muito corporal, você realmente precisa ir em direção, você precisa colocar seu ouvido lá.

**Jessica:** Eu estava lendo uma entrevista da Saidiya que fala um pouco desse paradoxo que vocês também trouxeram agora e também referenciando Carol, quando você fala que Stella sai do manicômio para ser capturada pela instituição da literatura. Vou tentar traduzir. “No arquivo de escravidão, eu encontrei um paradoxo: o reconhecimento da humanidade e status dos escravos como sujeitos, ampliava e intensificava o servidão e expropriação, em vez de conferir um pequeno medida de direitos e proteção.” Como lidar com estes paradoxos? Como pensar em formas de escuta que não sejam uma outra captura?

**Natasha:** Eu estou aqui pensando. Fiquei pensando numa fala da Diane Lima. Não sei se todos conhecem Diane Lima, curadora, pensadora. Ela está agora na curadoria da Bienal [de São Paulo]. E ela se debruçou também sobre o *fatalório* da Stella durante um tempo. Diana [Kolker] pode falar melhor como é que foi essa relação, mas teve uma articulação com um grupo de pesquisa que eram de artistas e pensadores em torno do *fatalório* da Stella, que durou um tempo

específico. E aí Diane Lima faz esse seminário e coloca um paradoxo que a Stella é a mulher que vemos, mas não ouvimos, que acho que é um pouco do que Sara estava falando agora, da visão estar ali muito marcada pelo arquivo, pelo manuscrito. É a plataforma de legitimação da história, a oralidade é excluída disso. Tem uma impermanência — uma falsa impermanência na oralidade, porque ela fica. Ela ressoa, que é isso do Luiz [Ateliê Gaia], o grito não morre, o grito não acaba, e que escapa ao lugar do visível e que também é arquivo, também precisa ser visto como arquivo. E ela vai falar disso, dessa necessidade de escutar a Stella, essa pessoa que a gente não escuta mesmo, a gente só assiste.

É uma coisa também de complexificar a questão porque a gente tem poucos registros da Stella de fato, a gente tem poucas fotografias. É uma imagem ainda muito fragmentada desse corpo, extremamente fragmentada. A Saidiya traz essa questão de olhar para o arquivo, essa necessidade de hackear esse sistema que atua pelas brechas. Então a gente tem principalmente aqui no Brasil uma falta muito grande em torno da historiografia negra, indígena principalmente que foi dinamitada ao longo do tempo, ao longo dos séculos, e que para construir essas memórias desse passado e olhar para isso, é uma necessidade

de criação. A gente estava falando disso vindo para cá, daquele texto da Saidiya, que ela fala justamente isso. Como é que era?

**Sara:** Era sobre como a gente pode elaborar ou fabular sobre uma vida respeitando o que não sabemos.

**Natasha:** Isso. Como a gente pode fabular sobre uma vida respeitando o que a gente não sabe? E essa é uma das perguntas que a gente precisa disparar para a história da Stella também, o que a gente não sabe.

Porque é muita coisa o que a gente não sabe, a gente parte do não saber. Então essa coisa dessa construção dessa memória, ela é um processo que está sujeito a falhas e depende de uma pulsão criativa também. E eu acho que indo para outro lugar da pergunta também, eu sinto que a gente está em um momento muito feliz no sentido de ver cada vez mais pesquisadoras artistas, racializadas especialmente, corpos dissidentes que são seduzidos pelo *fatalório*, são seduzidos a se envolver com aquilo e a investigar criticamente, que é o momento de abundância em relação a isso — de efervescência. Acho que tem uma efervescência aí que está se articulando cada vez mais. Quando eu estou falando isso, eu estou falando o trabalho de Jota [Mombaça], de Leda [Martins] e de Sara.

**Sara:** de Ariadne.

**Natasha:** Ariadne Catarine dos Santos é uma

pesquisadora de São Paulo, da USP, que fez também uma pesquisa e se relacionou principalmente com a crítica literária em torno do livro, ela se debruçou em torno do livro. Existe essa tentativa de construção de algo que está na brecha.

**Sara:** E pensar que existem arquivos, e aí é algo que a Saidiya fala também, que são meras sentenças de morte. E com Stella não foi diferente, e sobretudo quando a gente para pra pensar que Stella foi enterrada como indigente. Sendo que sim, Stella tem parentes vivos e ela tinha parentes vivos no momento de sua morte. Mas a própria instituição conseguiu romper tanto esses laços familiares, esses laços sociais, e apagar a história dessas pessoas, que quando se chega ali na década de 1980 e a reforma psiquiátrica tenta reverter isso, quase tudo é irreversível. É isso. Todo esse aparato da instituição e a forma como ela mortifica esses indivíduos e mortificou os indivíduos por muito tempo tem a ver também com os seus laços familiares. Ela tem parentes vivos, eles não deixaram de visitar ela. E aí quando eu estou falando de arquivo, eu também estou falando dos prontuários médicos e do livro, porque o livro também ajudou a perpetuar essa ideia de que os parentes de Stella não procuraram por ela, o que é um completo equívoco. A família visitava, a família ia atrás dela. Mas em algum momento,

a própria mãe de Stella morre dentro da instituição e a família não é comunicada, só descobrem em dia de visita — isso é fruto também da pesquisa da Carol. Então, é preciso pensar em como que a gente lida com a morte dos nossos e como a gente tenta operar uma narrativa que seja honrosa com essa morte também, e que promova um lugar de descanso de certa forma. Quando paro para pensar no contexto da morte de Stella, é muito duro, porque a gente se depara com uma história que é atravessada por uma série de violências, e inclusive nesse momento da morte, que deveria significar um momento de luto em comunidade. A isso a família dela não teve direito. E esses arquivos contribuem para isso também.

**Lucas Alberto:** Eu quero falar uma coisa, mas não é bem uma pergunta.

**Sara:** Boa tarde.

**Lucas:** Obrigado. Acho que foi uma possibilidade muito incrível eu ter contato com a pesquisa assim. A primeira vez que eu escutei a Stella foi por áudio numa aula que eu acho que a Jessica estava ministrando e acho que, o que sempre ficou para mim foi essa pergunta que ela fazia para essa espécie de entrevistadora que eu não sei quem era Nelly ou a Carla. Não sei de qual áudio faz parte, mas era algo como: “tenho que contar minha vida toda para você. Você está interessada em saber da minha vida,



mas nem eu mesmo sei da minha vida”. Isso ficou como uma questão muito grande para mim. E depois ela fala “Porque eu não sei como se forma boca com dentes, ouvido ouvindo vozes, cabeça pra pensar”. Essa hora que ela pergunta, era interessante porque ela saía desse lugar de quem vai sofrer essa espécie de anamnese, porque em vários momentos me incomodava esse áudio da pergunta, de uma espécie de resposta um pouco retaliativa: “não, você não é assim, não é bem assim, as coisas não são assim”, uma tentativa de apaziguar. E aí eu fiquei pensando em que medida isso também é uma questão na hora de transcrever ou na hora de pensar o que a Stella fala, se é sempre uma resposta e uma dúvida que alguém tenta ir lá e perguntar para ela. Fico pensando no que vocês falaram, uma entrevista. Eu nunca tinha pensado nisso, se essa dimensão da entrevista faz efeito, é uma questão para pesquisa. E em que medida essa entrevista se afasta ou se aproxima de uma noção anamnese psiquiátrica. A entrevista é também um operador dentro do campo da saúde mental. Eu não sei nem se tem uma forma de se elaborar sobre isso, mas essa entrevista surge como uma questão problemática para pensar essa poética que está sendo falada.

**Natasha:** O que Sara falou também, a Stella usa estratégias discursivas ali que ela fala

quando ela quer. Quando tentam forçar a barra, ela não cede, ela vai falando e ela entrega o que ela acha que tem que entregar. É uma coisa que é intuitiva no sentido de que ela faz com muita naturalidade, você não sente ela bambeando, ela já dispara. E eu acho que são estratégias que ela se vale para escapar disso. É uma armadilha que é colocada ali e ela joga de volta. E eu tenho essa sensação de que em vários momentos a pessoa que está entrevistando ocupa uma posição simplista, falando qualquer coisa e a voz da Stella cresce, ela toma corpo. Mas é uma coisa para sinalizar. A gente tendo acesso agora mais fácil ao *falatório*, vão vir pesquisas em torno disso, dessas interrupções. Não é só a voz dela isolada em uma caixa, agora a gente tem acesso a outras movimentações do espaço, do tempo específico, o que era aquele ruído, quem estava gritando ali, em que momento, como é que ela está.

Tem um áudio específico que dá para sentir que a Stella estava muito agitada, ela estava incomodada, dá uma angústia muito maior. Acho que é o quarto áudio, é o do malezinho. Ela fala meio energética no sentido que me deixou um pouco confusa em relação a como é que estava sendo conduzido aquilo na presencialidade. Mas agora a gente tem um outro tipo de relação sendo construída por esse material, que pelo

livro a gente não conseguia ter acesso a isso. A coisa da entrevistadora, da interlocutora era abraçada, ela saía de cena.

**Sara:** É um *falatório* que é no mínimo co-autoral, tem sempre mais de uma pessoa envolvida. E eu fico lembrando de um trecho que é muito marcante, em que Stella fala do invisível, do polícia secreta, o sem cor. Só a partir desse trecho, dá para a gente pensar em diversas coisas. Penso, por exemplo, em como que o nosso jornalismo, a nossa comunicação, fala das mortes de corpos negros por policiais. A gente sempre vê o rosto de quem está morrendo, a gente nunca vê o rosto de quem mata. Mas, se retirarmos a interlocução desse trecho, por exemplo, retiramos a possibilidade de que possamos ver todas as nuances desses diálogos.

Uma coisa que acontece muito e que a gente reparou e tentou colocar nessa transcrição são os momentos de risadas. Algumas risadas são claramente do lugar da condescendência, de um deboche em relação ao que Stella está falando. E um desses momentos é quando ela está falando: “eu estou colocando o mundo inteiro para dentro”. Nesse momento, a interlocutora direta, que eu acho que nesse momento é a Nelly, dá uma risada, e a Stella logo em seguida responde: “estou botando VOCÊ para dentro também”. Ela já tem essas estratégias, ela está nessa devolutiva.

Lembrando dos processos de transcrição, é muito difícil quando se tem mais de uma voz e quando se tem mais de duas vozes, porque em alguns momentos elas são interrompidas por terceiros, outras pessoas, e a gente não sabe quem são. E a gente pergunta para Márcio Rolo, para Denise Correa e ninguém sabe dizer exatamente quem é. E como é que a gente dá um nome para essas pessoas? A gente coloca um número? Se fazemos isso, coisificamos elas novamente. Então, teve essa dificuldade e é uma dificuldade que tem a ver com toda essa construção do arquivo. A Natasha estava falando sobre como há novos trabalhos surgindo. É exatamente o que o Nego Bispo fala, que é sempre início, meio e início; começo, meio e começo. Eu acho que agora a gente está podendo cada vez mais chegar a novos começos e ir para outros lugares. Eu sempre comento com as colegas que eu gostaria de ter feito um trabalho mais de construção sobre o *falatório*, de ficar fabulando mesmo e ficar entrando em mil divagações, mas eu acabei fazendo um trabalho mais, e acho que a Carol também, de revisão de arquivo. A gente fala muito menos sobre a Stella do Patrocínio com dois L e muito mais sobre a “Stela” com um L, construída pelo agenciamento da loucura. Sinto que agora a gente pode estar falando com um pouco mais de liberdade, um pouco



mais de fidedignidade por causa do acesso público, dessa voz que está circulando agora. E acho que vão surgir muitas coisas boas.

**Vanessa Alves:** Tem uma parte que ela fala: “mas eu já te dei tudo”; aí a interlocutora faz mais uma pergunta, e ela diz: “e não tenho nada para te dar”. Então assim, como eu falei de manhã, eu não li a Stella antes, eu escutei tudo primeiro. E eu fui costurando palavras muito específicas. Aqui me refiro que foi construído um texto para a performance com as falas da Stella sem mudar as falas dela. Mas ao mesmo tempo, depois que eu li eu falei: “gente, estou perdida, porque não sei se ela estava ouvindo o que eu estava ouvindo”. Me refiro às interlocutoras que faziam as perguntas a Stella. Isso fica muito dentro de mim. Ela fala: “eu já te dei tudo”.

Aqui eu, Vanessa, penso que ela queria dizer: “Tem mais alguma coisa? Estou te devendo mais alguma coisa?” então a gente questiona muito sobre o sentimento daqueles momentos específicos de cada áudio e também vou lendo sobre o *falatório* e tentando entender. Será que a gente entendeu quem ela foi? É nesse ponto. Eu tenho obrigação de falar de teoria, mas eu tenho obrigação de falar do irmão, das pessoas negras e mulheres que como Stella, uma negra que foi invisibilizada. O que me parece muitas vezes dentro das conversas é a Stella: “oi, eu sou viva, eu existo, eu não

gosto de ficar aqui. Me faça outra pergunta. Conversa comigo de outra forma”. Eu fiquei com vontade de ter outra conversa, essa é a sensação que eu tinha dela. E assim, não sei se eu entendi errado, mas acho que a Stella tinha noção que aquilo que ela estava fazendo ali se constituiria depois em outros desdobramentos e que aquela artista que estava ali é que teria... é que o aplauso é para mim, mas eu estou tentando dizer que o mundo foi errado, fez um erro.

Nossa colonização, falta de respeito. O que a Rogéria acabou de falar aqui, é uma dor que só quem tem, sabe o que é. E a Stella ficava dizendo o tempo inteiro: “me escute, me veja”. Ser invisível não é fácil. E aí eu fico pensando: como é que a gente constrói novas narrativas e novas teorias para conseguir que isso seja visível. Porque para eu escutar, eu realmente preciso ouvir, parar para pensar. A gente tá aqui debruçado sobre a vida de uma pessoa. Humanizar um universo caótico, é caótica a construção do sistema. A gente teve uma aula com a Sandra Benites. Ela diz: “o sistema são pessoas e essas pessoas não estão sendo humanas”. A minha sensação da fala da Stella é essa, falta de humanidade mesmo. Muito obrigada pelo espaço de fala.

**Diana:** Posso pegar uma carona? Porque daí eu vou falar um negócio que parte também de uma fala tua, Natasha, que

ficou reverberando. Você fala sobre ler o Brasil a partir de Stella. E eu fiquei com vontade de falar agora junto dessa fala de Vanessa Alves. Ano passado lançamos o programa Stella Do Patrocínio: A história que fala, com a curadoria de Diane Lima, que contou com um grupo de escutas e estudos conduzido por Denise Ferreira da Silva, Diane Lima e dez artistas pensadores. O programa foi mobilizado por um sentido de responsabilidade do museu com relação à memória de Stella do Patrocínio. Mas como é que essa instituição se reposiciona diante de Stella e do que foi feito com ela? É possível alguma reparação? Qual é a responsabilidade do museu e das pessoas que atuam aqui? Qual é a responsabilidade das pessoas que estão na academia pesquisando o *fatalório* de Stella e sua vida, dos artistas que estão produzindo de alguma maneira impactados pelo que Stella falou, enunciou, produziu, evocou. E também aqui com as questões que o Lucas trouxe, eu fico pensando que chega de ficar tentando tirar de Stella mais e mais. Eu acho que a gente precisa fazer essa escuta passiva que Sara coloca e prestar atenção nas perguntas que Stella está lançando para a gente. Como que a gente se reposiciona a partir disso? Eu estou trazendo um pouco do que vocês ecoaram em mim e devolvendo...

**Natasha:** Mas eu fiquei pensando. A Denise

Ferreira fala isso, a reparação é impossível, a dívida, impagável. Fico pensando nesse lugar da criação e da compreensão de que o tempo na verdade são os tempos que estão se cruzando, não tem um comprometimento com a linearidade que é para onde a gente é jogado. Eu acho que tem um zig-zag, tem uma capoeira possível no tempo que permite com que a gente, a partir dessa relação com uma voz que ecoa em outros espaços simultaneamente, essa ideia de simultâneo tem me pegado muito, de não estar isolado, de que tem coisas acontecendo ao mesmo tempo e isso que a Stella fala, tempo da sua avó, da bisavó, mas agora eu estou no teu tempo. Isso é muito fundamental. Ela está falando da origem da vida, e ao mesmo tempo ela fala que começou a existir quando o cara colocou ela no chão e a estuprou. Então tem várias nuances ali para essa relação com a origem e com a vida, com essa pulsão de vida e morte que estão ali atreladas, mas que é muito forte isso de que a gente está convivendo com outras temporalidades simultaneamente. Eu não acho também que é uma solução simples, se não a gente fica em uma emulação ali que é difícil você criar materialidade a partir disso. Mas fico pensando muito nesse comprometimento, ainda por uma materialidade ser uma coisa um pouco mais próxima da instituição, o comprometimento

continuado com essa revisão histórica, com essa atualização da memória, com essa busca em preencher lacunas em coletivo, porque é isso que a gente está vendo também. Inclusive, entendendo que a gente tem essa tendência a eleger uma pessoa, é a Stella e é o Bispo do Rosario, que são dois grandes nomes, duas grandes figuras na história do país, mas que paralelo a eles tem outras pessoas em produção, em vida, contemporâneas a Rogéria [Barbosa], Patrícia [Ruth], tem uma galera. E isso falando especificamente da instituição Museu Bispo do Rosario.

Mas também tem um resquício de uma narrativa heroica que a gente não consegue se desvencilhar, da grande figura que não é para deslegitimar ou diminuir o que é a importância do Bispo e o que é a importância da Stella, mas quem são as outras pessoas que estão aqui agora produzindo e fazendo. Isso é uma coisa que a Conceição Evaristo fala muito: “eu estou com 70 anos, comecei a ser conhecida com 70 anos. Olha essa galera produzindo aqui agora”. E aí a gente sai do campo, da chave da violência, e quando a gente fala da raça a gente fala de violência, quando a gente fala de Brasil a gente fala de raça e de violência, e coloca no espectro da potência, da experimentalidade dessas vidas que tem uma energia criativa ali que está operando

e que estão produzindo saber, produzindo conhecimento. O que a Stella fez? Produziu conhecimento. O que o Bispo fez? Produziu conhecimento. Materializou conhecimento, deu plasticidade para aquilo. A Stella deu plasticidade para essa fala. A voz é material, não é uma coisa que fica ali pairando, tem peso, é o gás, tem uma dimensão daquilo. Então é entender que essas histórias não estão competindo com outras, mas estão convergindo com outras histórias e com outras narrativas que estão aqui no agora. Então acho que é fazer exercício de olhar também de corpo todo para quem está fazendo agora, papel inclusive das instituições. É nosso papel enquanto indivíduo também, mas das instituições também de estarem com esse olhar mais atento e tentar acabar com essa narrativa do herói. Narrativa do herói também pode. Acho que é isso, são muitas figuras que estão ali com diferentes linguagens, diferentes propostas, diferentes estéticas, conceituações, temáticas.

**Sara:** Só para complementar um pouco, eu acho que as coisas que a Stella elabora se conecta com o que a Vanessa estava falando. Ela lança perguntas e muitas vezes está falando mais sobre nós, sobre as instituições, do que sobre ela mesma. Ela lança para a gente também essa perspectiva de um tempo espiralar, um ciclo de situações e de



violências que se repetem, mas a resistência também se repete, as estratégias de fuga também se repetem. Eu acho que quando a gente escuta Stella a gente consegue aprender sobre estratégias de fuga, dessa fugitividade, ela é uma grande mestra dessa escapatória. E eu fico pensando nessa ideia de fugitividade mesmo. Não é em lugar de desistência, mas de escapar da própria lógica entre senhores e escravizados, então ela está sempre conseguindo escapar e fugir disso, e eu acho que nós, pessoas racializadas, conseguimos aprender muito se a escutarmos, e as instituições conseguem aprender muito se a escutarem. Vamos escutar, vamos continuar escutando. Começo, meio e começo. Acho que Stella é isso.

**Carol:** Depois das questões levantadas a respeito de como receber o *falatório* de Stella, eu também gostaria de citar Diane Lima no evento online Stella do Patrocínio, a história que fala, organizado pelo Museu Bispo do Rosario, pois ela disse que a literatura atentou contra a única arma que Stella teve, durante essas décadas todas de internação. Essa arma contra a qual a literatura se voltou foi justamente o *falatório*. A literatura agiu exatamente como o hospício agiu contra todos os sujeitos que conseguiu aprisionar em um diagnóstico.

A maneira como Stella foi

majoritariamente nomeada e narrada diz muito pouco sobre ela, mas diz muito sobre a instituição literária, sua historiografia, seus símbolos de representação, suas metodologias de análise. Sara mencionou que meu trabalho se voltou a perceber os falsos arquivos, e é verdade. Esta foi uma longa etapa de pesquisa. Concluí, na ocasião, que esses falsos arquivos não contam a vida de Stella, mas as elaborações, funções e lógicas do hospício. Neles, é possível perceber de que maneira a vigília e a tentativa de domesticação, controle, normalização operacionalizavam. As perguntas elaboradas para serem aplicadas aos pacientes como um meio de análise diagnóstica giravam em torno de noções deturpadas de higiene, visto que o hospício sequer oferecia essas condições, bom comportamento, docilização, produtividade e outros. Por isso eu fui atrás do levantamento biográfico dela e reuni tudo o que pude do *falatório*. Eu quis que a narrativa de Stella se sobrepusesse àquela do hospício, eu gostaria de entender, com Stella, o que foi aquela instituição e o que mais ela apontava. Muita coisa apareceu a partir daí.

Foi assim que eu percebi que, por não realizar um exercício de escuta e nem mesmo de leitura de Stella, durante alguns anos a literatura repetiu os arquivos do hospital para apresentá-la, reproduzindo

aquele diagnóstico dado pelo hospício e novamente silenciando o fato de que ela afirmou que foi forçada a ser doente mental depois de sua captura pela polícia, na rua Voluntários da Pátria, quando ela pretendia pegar um ônibus e não conseguiu embarcar. Tudo isso, por ser uma mulher negra. Então a literatura recontou a história não dela, mas da produção realizada pelo manicômio, ao mesmo tempo em que fortaleceu as narrativas hospitalares. Ao tornar Stella do Patrocínio um objeto de estudo e entender o *falatório* como uma confirmação de uma loucura — que aqui chamamos higiene social, racismo, colonialismo e outros —, o que fizemos, até agora, foi criar uma personagem com quem Stella do Patrocínio pouco se parece. Datas de nascimento e morte são as mesmas, bem como a passagem por uma instituição extremamente nociva, violenta e que se ampara em técnicas e saberes de apagamento, silenciamento e subalternização em massa de sujeitos que tiveram nome, histórias, intelectualidades, vida social, laços familiares e complexidades as quais jamais conseguiríamos capturar.

Falo tudo isso do lugar de minha pesquisa. Os hospícios são um crime de Estado — crime este que nem sequer entrou em vias de reparação. Não sabemos dimensionar, até hoje, a quantidade exorbitante de sujeitos aprisionados nesses

lugares, mas sabemos que a primeira medida de controle, neles, é a afirmação de que aqueles que possuem diagnóstico clínico estão inaptos a falar. “A máscara”, de Grada Kilomba, tem, nesse sentido, uma contemporaneidade assustadora.

Esta foi a principal arma de Stella, o *falatório* é o seu mecanismo de fuga. Mas nem sempre Stella conseguiu escapar, mesmo sendo fugitiva e encontrando essas rotas de escape. Como a fuga e a captura estão operando nessas instituições que reivindicam Stella e a chamam? Como o *falatório* se insere nesses tão complexos contextos?

Não há reparação possível, mas há o compromisso de não perpetuarmos aquelas narrativas e compreensões que já percebemos serem infundadas, e aqui gostaria de realçar a ideia do erro de pesquisa, do erro de pensamento, da desvirtuação, da violação de éticas de pesquisa e de vícios de interpretação. Hoje, nós sabemos algumas das tentativas de reencenações de captura de Stella do Patrocínio, e acredito que estamos em um momento de, como ela fez, procurar rotas alternativas. Essa fuga, penso que pode ser encontrada nas nossas elaborações a respeito do *falatório*.

Os áudios, que são uma parte do registro do *falatório*, não dão conta

de representar o todo que foi registrado do *fatalório*. Os contrários, os opostos, as lacunas estão comunicando. Não há integralidade. Então, o que se faz desse passado que não deu a ela um futuro? Como esse passado pode ser contato um pouco mais honesto? O que ele nos tem a dizer? Stella tinha quinhentos milhões e quinhentos mil anos, a idade dos moradores do núcleo Teixeira Brandão, Jacarepaguá. Salve Stella, e dai licença pra gente aprender com o *fatalório*, e assumir compromissos que não mais tentem retirar a dignidade de Stella, dos moradores do Teixeira Brandão, das milhares de pessoas que passaram por esses lugares criminosos de tortura. Aimé Césaire deu a letra todinha: aqueles que afirmam que, no outro, há escassez de humanidade, esses sim são pouco humanos. Que as chaves virem, de uma vez por todas.

**Diana:** Que as chaves virem! Manicômio Nunca Mais!

Infelizmente teremos que pausar nossa conversa por aqui, mas com as palavras que ouvimos reverberando no corpo, convido vocês para esticar um pouquinho mais e bater um papo solto no Bistrô do Bispo. O pessoal da oficina de música do Pólo Experimental, que é o nosso centro de convivência, vai se apresentar lá. Mais uma vez agradeço as nossas convidadas, à todo mundo que veio aqui e convido a voltar outras vezes. Estamos

sempre de braços livres e abertos para receber.

Obrigada, gente.



Retrato Stella do Patrocínio:  
Acervo IMAS Juliano Moreira.

Lucas Alberto

Que vozes falam as  
línguas de um mundo  
porvir?





Começar um texto é abrir um buraco, pra fora e pra dentro. Tentei improvisar uma entrada mais sofisticada, uma porta principal, que levasse vocês direto ao assunto, mas não deu tempo. Vejam, ela estava pronta, toda arrumada! É que não deu tempo ainda no mundo para que alguns de nós pudéssemos assegurar a legitimidade dos nossos dizeres, então achei que não tinha nada a ver fazer um texto todo arrumado, e que era melhor dar a ele uma porta diferente. Lembro do dia em que li a minha primeira palavra, estava no pijama da minha mãe: “sonoleve”, uma marca de colchões. Durante a alfabetização também aprendemos a comer de garfo e faca, e isto diz algo sobre você deixar de ser uma criança, saber cortar, separar, empilhar e organizar as coisas antes de digerí-las. Mas, certamente para nós que escrevemos aqui de baixo do horizonte, entre os trópicos, no terceiro-quarto-quinto mundo — como apelidaram carinhosamente —, uma outra passagem é particularmente significativa: o momento em que, ainda na escola, somos convocados a deixar para trás o lápis e a borracha em prol do uso da caneta.

É curioso como as borrachas foram se tornando sofisticadas, com cores e formatos diversos que nos fazem talvez esquecer as finalidades às quais constantemente estão atrelados os seus

usos. Lembro de estudarmos a colonização pelos ciclos econômicos: dividimos nossa história conforme nos organizaram para melhor extrair de nossas terras os produtos que interessavam aos outros. Não é curioso como, após o ouro e o café, nosso último ciclo tenha sido justamente o da borracha? Depois de tudo o que aconteceu realmente muita coisa precisava ser apagada. Ah, e logo ao chegarem nos ofereceram espelhos, seja verdade ou mentira, isso me fazia pensar: quem são esses para os quais a própria imagem se tornou um excedente? Precisávamos aprender a enxergar, ler, falar, escrever, enunciar, enfim, fazer para si uma vida. Este texto é um pouco sobre como encontramos maneiras de permanecer vivos e desobedientes, e como, para isso, tivemos que afirmar práticas autobiográficas desautorizadas.

Estou construindo uma nova porta, entraremos pelos fundos, a cozinha, roupas sujas, uma lista do que falta. Tenho vontade de dizer “pode entrar, não repare a bagunça”. Escrever é grave para alguns, nos demanda bater à porta do autor, pedir licença, acreditar que já aprendemos. Escrever às expensas desses protocolos é ainda mais grave, e constituiu-se enquanto coragem necessária para a preservação das vidas. A escritora chicana Gloria Anzaldúa pergunta às mulheres do terceiro mundo:

*Por que deveria tentar justificar porque escrevo? Você poderia também me pedir para tentar justificar por que estou viva? [...] escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (2000, p. 232).*

Vamos acolher o problema, torná-lo nosso. Partiremos deste lugar em que escrever está atrelado a uma prática política de si e da vida, falas e escritas a serviço da preservação da alteridade.

Essa relação íntima entre cultura e linguagem revela como os processos de subjetivação, as construções grupais de reconhecimento e a formação de modos de vida refletem-se e amparam-se em distintas formas de exercício da língua. Tais aspectos transmitem-se entre um grupo através de enunciados e modos de enunciar cuja especificidade não é arbitrária, mas sim necessária para sua existência, garantida pela preservação justamente de sua diferença em relação aos aspectos adotados por outros grupos. Isso fica evidente ao lembrarmos o incêndio sofrido no Museu Nacional brasileiro. Além de prejuízos inassimiláveis, a perda dos únicos registros gravados de línguas originárias extintas decorreu na impossibilidade de acessarmos e conhecermos tais povos em

seus distintos aspectos culturais. Nesse caso, a preservação de sua existência enquanto memória dependia, entre outras coisas, da manutenção do acesso à especificidade diferencial de sua língua, sendo as traduções e comentários em outros idiomas incapazes de resguardar tal aspecto alteritário fundamental.

A adequação coercitiva de um grupo a um modo de falar alheio como forma necessária para seu reconhecimento opera assim enquanto violência epistêmica. O passado se torna recente ao cotejarmos o episódio de 2018 com a carta de Cristóvão Colombo sobre os indígenas, datada de 1492: “Se Deus assim o quiser, no momento da partida levarei seis deles a Vossas Altezas, para que aprendam a falar” (COLOMBO apud TODOROV, 2010, p. 42). O caráter etnocêntrico explícito é base para uma série de práticas na América Colonial, e sua conquista depende, antes de tudo, de uma intervenção no campo da linguagem. A negligência em relação à existência de línguas difundidas entre os povos indígenas atrela-se principalmente à dificuldade de reconhecimento da diferença em seus distintos modos de ser falada.

Nesse caminho, a primeira forma de dominação se disseminará a partir justamente da evangelização, que funciona a dois tempos como transmissão da palavra

e conversão. Portanto é somente através da língua alheia, da admissão da palavra do colono, que tais povos poderão cultivar suas almas e conseqüentemente ter seus enunciados reconhecidos enquanto dotados de sentido. Nesse processo, reconhecimento e diferença só coexistem em um binômio dedicado à recusa:

*Colombo não reconhece a diversidade das línguas e, por isso, quando se vê diante de um a língua estrangeira, só há dois comportamentos possíveis e complementares: reconhecer que é uma língua, e recusar-se a aceitar que seja diferente, ou então reconhecer a diferença e recusar-se a admitir que seja uma língua.*  
(TODOROV, 2010, p. 42)

A imposição de uma língua constitui apenas uma forma de dominação através da linguagem. Após a compreensão da existência de múltiplas línguas originárias, cada qual recheada de variações características, uma operação de intrusão à despeito de suas diversidades foi realizada pelos colonizadores. Em via de facilitar o trabalho catequista, os missionários elaboraram uma Língua Geral a partir do tronco linguístico tupi, e forjaram sua gramática adaptando-a às necessidades



Visitando a exposição “Stella do Patrocínio: Me mostrar que não sou sozinha, que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes”, Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (setembro 2022 - agosto 2023), 23 de novembro de 2022. Fotografia: Jessica Gogan.

coloniais. Esta era o objeto privilegiado de ensino nas escolas jesuíticas, que tinham como principais alunos as crianças retiradas de seus povos ainda pequenas. Decorre desta imposição o desaparecimento de distintas línguas originárias. Falar a Língua Geral e atuar como seu intérprete era, paradoxalmente, para alguns indígenas, a única forma de garantir seu direito à liberdade e à vida.

Aproximando ainda mais o debate da contemporaneidade, Anzaldúa, cuja vida é marcada pela defesa do espanhol chicano frente à imposição do inglês padrão, demonstra como o reconhecimento e a prosperidade de uma escritora dependem de concessões culturais e identitárias extremas expressas principalmente na adequação de seus modos de enunciar:

*talvez se rasparem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas e nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro* (2000, p. 230).

Para pensar o falatório de Stella Patrocínio, me parece fundamental termos esta via crítica de assimilação da língua, trazida por Anzaldúa e outras autoras. Ao

escutar Stella, ouvimos uma voz que produz na contramão dos modelos previstos, uma forma crítica de tratar a linguagem, de fazê-la gaguejar e tremer em sua suposta firme estrutura. Quando Natasha Felix nos conta sobre um giro que Stella produz ao criar a figura do “malezinho prazeres”, percebo seu gesto em consonância a tantas outras figuras que juntas estavam tentando construir uma posição enunciativa que revidasse o processo colonial, que o ferisse em seus termos e convenções, que o fizesse gaguejar. Como diz Natasha:

*Eu não sei se todo mundo ouviu, mas ela diz: “eu sou malezinho prazeres”. E a gente separou esse trecho e dá para colocar ele e a gente consegue pensar um pouco melhor junto. Mas eu fiquei muito nisso, tanto que malezinhos prazeres virou algo da nossa dinâmica juntas, direto a gente fala. Mas tem uma coisa do malezinho prazeres que é um momento em que a Stella se dedica a fabular a própria história de um jeito muito específico e que ela cria essa expressão.* (FÉLIX, 2024)

O gesto de Stella que forja no cerne de sua manicomialização uma forma de dizer que suporta uma estrutura crítica de agenciamento da linguagem, que constrói

com os termos dados uma proposta interventiva de geração de seus significados, expressa-se como um contra ataque à borracha. Na potência desta voz que não se resume erige um mundo que quer “ver mais”, ver o que está encerrado sob as grades desse mundo que nos foi dado a conhecer, furá-lo em via de fazer ver um terreno além do muro, por mais que seu psiquiatra lhe pergunte, e essa pergunta se atualize sempre no nosso cotidiano: você quer ver mais pra quê?!

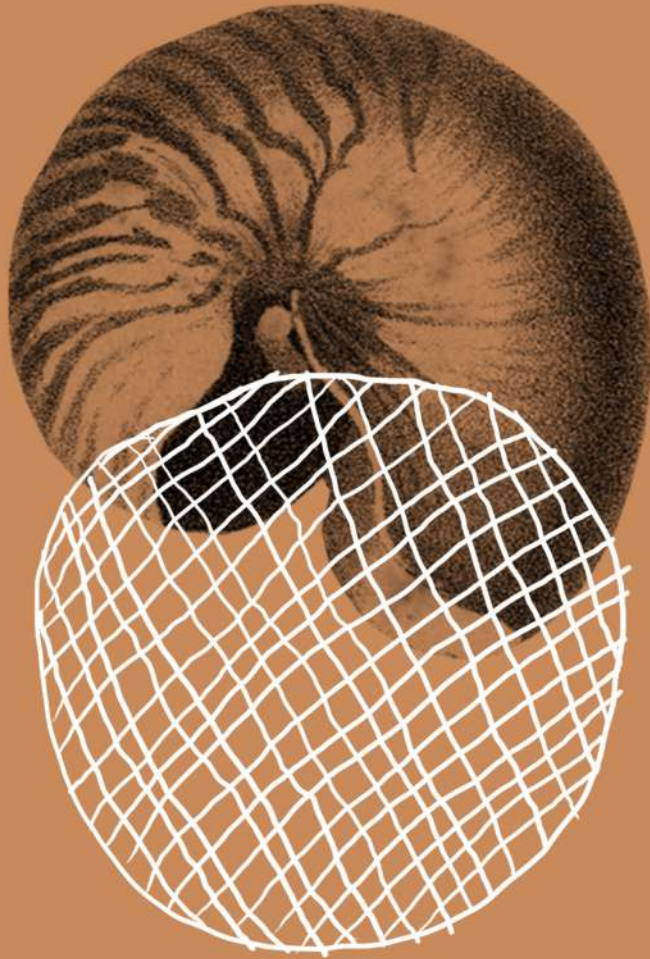
#### Referências

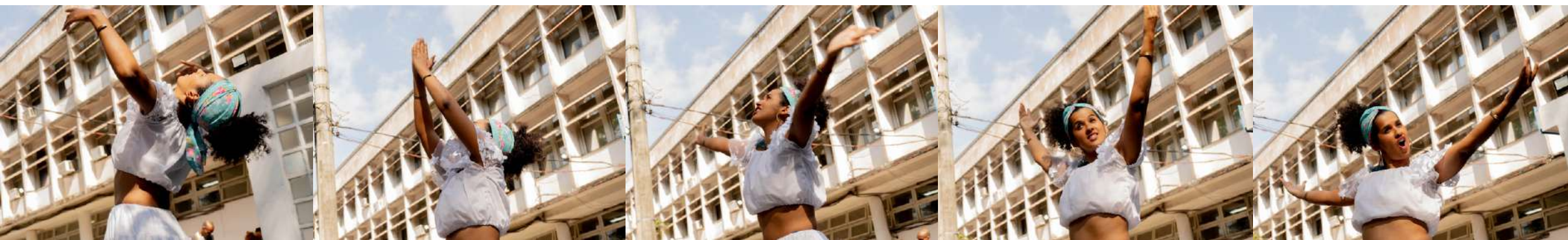
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: *Revista Estudos Feministas*, v.8, n.1, p. 229-236. Florianópolis, 2000.
- FELIX, Natasha, RAMOS, Sara e ZACHARIAS, Anna Carolina Vicentini. Ensaio de escutas: O falatório de Stella Patrocínio in *Eu não sei o que dizer mas desejo profundamente que você me escute* (Niterói: PPGCA/Insituto MESA, 2024)
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.



Vanessa Alves

Um pensamento que  
une conchas, peneiras e  
bainhas









Peneirando meu corpo vou me espiralando, girando e me tornando concha que se enche de ressonâncias. Alinhavando bainhas nas tramas das metodologias e movimentos corporais que sugiram no decorrer dos encontros. Escutas, palavras e vibrações entre meu corpo e o espaço que habito para construção de minha performance intitulada *Prosa de Lavadeira*.

“Pensar redondo” foi uma das indagações do encontro com Sandra Benites na sede da Companhia de Mistérios e Novidades. Foi uma flecha mensageira, todo aquele encontro, Sandra me provocou um ouvir paralisante quando disse: “falar com humanidade”. O mundo está sem Humanidade. As pessoas estão sem humanidade, o planeta está doente, sem tempo de pensar. Será que o mundo vai sobreviver as futuras gerações com este mesmo comportamento? Fechar algo, findar, estar na extremidade?

Como pensar no saber conquistado e como passamos este saber? O que nos provoca? O que queremos passar para adiante, uma construção de um coletivo e uma coletividade que consiga trazer novas experiências e uma nova sociedade. Respeitar um conhecimento de um povo, suas tradições, que é que lhes dão identidade. Seu modo coletivo de viver e suas crenças os tornam fortes e únicos.

Foram estes pensamentos que reverberam e reverberam dentro do pensar artístico como utilizar as palavras e as atitudes todos os dias, como artista pesquisadora para apoiar e criar redes, para pensar politicamente, artisticamente, a forma de colocar nossa arte no mundo.

Imagens: Vanessa Alves. *Prosa da lavadeiras*, performance abertura da exposição “Stella do Patrocínio: Me mostrar que não sou sozinha, que tem outras iguais, semelhantes a mim e diferentes”, Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (setembro 2022 - agosto 2023), 22 de setembro de 2022. Fotografia: mBrac.

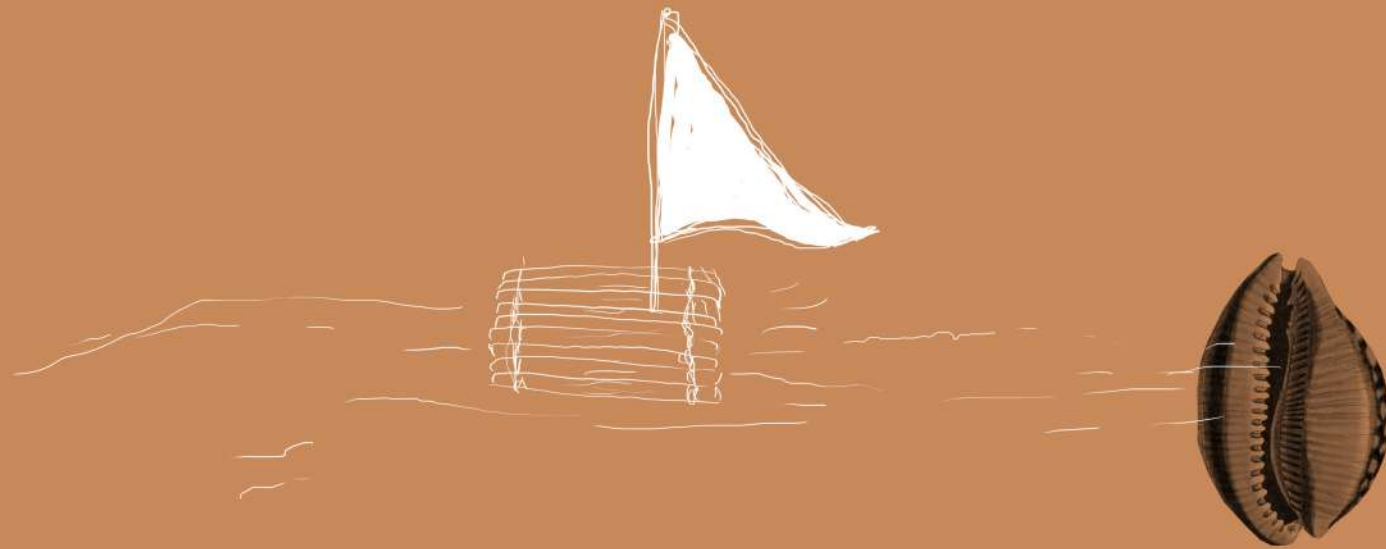






Rafael Mayer

# O herói marinheiro



*Prelúdio*

Refletindo sobre os paralelos entre curadoria e a montagem fotográfica, Luciano Vinhosa (2016) provoca se o artista “não seria ele mesmo um curador fundador, já que, ao propor um trabalho, estaria engajado em estabelecer associações conceituais que emergem da montagem e das articulações entre imagens.”

Aqui, se faz necessária uma distinção entre os conceitos de colagem e montagem. Enquanto a

*colagem consiste na associação de imagens de natureza diversas, apresentando-as em síntese espacial unitária, a montagem, inspirada em técnicas cinematográficas, dispõe sequências de imagens em ordem espaço-temporal com lógica intrínseca, mas arbitrárias – grande plano seguido de detalhes, por exemplo –, e, não raro, combinando-as com legendas, induzindo a certas narrativas, ainda que não lineares. Neste caso, o registro pode ultrapassar o apoio único das imagens, associando-se a textos conceituais ou descritivos, convertendo-se em um hipertexto em estado ainda primitivo. A forma seqüencial, mas descontínua de apresentação, tenta resgatar para*

*as imagens fixas a dinâmica da ação, suas operações consecutivas, deslocamentos espaciais, dramatizações, detalhes de expressão e gestos impossíveis de serem captados a olho nu. O texto tenta fazer valer as atitudes e os princípios conceituais implicados na ação original.*

(VINHOSA, 2016, p. 74-75).

A curadoria, a montagem e a colagem enquanto metodologias permitem conjugar temporalidades distintas. A composição de um texto, um artigo científico, por exemplo, utiliza assemelhada operação. O leitor-compositor coleta sistematicamente recortes textuais e os organiza em favor da construção e validação de seu argumento. É fascinante pensar na colagem e na montagem de textos e imagens. O texto apresentado a seguir se vale destas operações num livre trânsito na linha temporal.

*O herói marinheiro:  
seja marginal, seja herói*

Assim ordenava Hélio Oiticica em seu poema-bandeira de 1968. Em plena ditadura militar as palavras imperativas tremulavam abaixo da imagem do corpo morto de Cara de Cavalo – epíteto de Manoel Moreira (1941-1964) – morador da

hoje extinta Favela do Esqueleto que foi acusado pelo assassinato do detetive Le Cocq e, por conseguinte, jurado de morte, sendo caçado por dois mil policiais em quatro estados do país. Uma das primeiras vítimas do esquadrão da morte carioca, em outubro de 1964.

Márlon Strecker aponta que Hélio era amigo de Cara de Cavalo. Mas, ao contrário do que pode parecer com seus trabalhos, ele não isentava Cara de Cavalo de erros nem da responsabilidade pelo seu próprio destino.

Foi exatamente isso o que Hélio deixou por escrito em seu texto “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo” (1968). Entretanto, escreveu também que a homenagem surgiu como um “momento ético”. O amigo marginal, diz o artista, tornou-se “símbolo de opressão social sobre aquele que é ‘marginal’ — marginal a tudo nessa sociedade; o marginal” e continua “qual a oportunidade que têm os que são, pela sua neurose auto-destrutiva, levados a matar, ou roubar etc.”, pergunta-se o artista, para responder em seguida:



*Pouca, ou seja, a sua vitalidade, a sua defesa interior, a sobrevivência que lhes resta, porque a sociedade mesmo, baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista consumitiva, cria os seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado*

(HÉLIO OITICICA apud STRECKER, 2021).

A obra de Oiticica é um marco do movimento chamado de *marginália* ou cultura marginal, importante bandeira no debate cultural brasileiro. O artista tinha fascínio pela marginalidade e a transgressão de valores burgueses. Em 1968, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Os Mutantes utilizaram o trabalho de Oiticica como parte integrante do cenário de um show na boate carioca Sucata, que fora interdito pelas forças de segurança. Era o prenúncio do que estaria por vir: o cerceamento da liberdade de expressão por meio do AI-5 que ampliou os poderes do Presidente da República para perseguir desafetos políticos e ideológicos, ou melhor, uma ferramenta de intimidação pelo medo contra a oposição e a discordância, isto é, o início do momento mais sombrio da ditadura militar brasileira.

Oiticica propõe uma espécie de duplo, marginal e herói. Um duplo que, como Deleuze aponta:

*[...] nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanção de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim ('trata-se de mostrar como o Outro, o Longínquo, é também o mais Próximo e o Mesmo'). É exatamente como a invaginação de um tecido na embriologia ou a feitura de um forro na costura: torcer, dobrar, cerzir...*

(DELEUZE, 2006, p. 105).

Para Hélio, o herói, ou melhor o anti-herói, denuncia a necessidade de uma "reforma social completa".

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva (CARVALHO, 2017). Em A formação das almas: O imaginário da República no Brasil o pesquisador José Murilo de Carvalho investiga a construção da mitologia da origem da república brasileira, através de

símbolos, bandeira, hino e, sobretudo, dos heróis. Cabe destacar que o nascimento da república no Brasil não contou com a participação popular, embora tivesse como inspiração a Revolução Francesa. Neste sentido, a mudança de regime exigiu da geração intelectual da Primeira República (1889-1930) grande esforço na construção de uma identidade coletiva. O autor conclui que Joaquim José da Silva Xavier, mais conhecido como Tiradentes, era o personagem que dispunha de um atributo fundamental para construção do imaginário de um herói nacional: a ambiguidade. Nas palavras do autor:

*[...] o herói republicano por excelência é ambíguo, multifacetado, esquartejado. Disputam-no várias correntes; ele serve à direita, ao centro e à esquerda. Ele é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo. A iconografia reflete as hesitações. Com barba ou sem barba, com túnica ou de uniforme, como condenado ou como alferes, contrito ou rebelde: é a batalha por sua imagem, pela imagem da República*

(CARVALHO, 2017, p. 141).

A reflexão sobre a subversão do (anti)herói Tiradentes me conduz ao ordenamento proposto por Oiticica. Tiradentes é marginal, aos olhos do Império, e herói, aos olhos da República.

Em 2004, os restos mortais de Arthur Bispo do Rosario, que antes jaziam esquecidos no Cemitério da Pechincha, foram transferidos com pompas e cerimônias para sua cidade natal, Japaratinga (SE), e ganharam um túmulo suntuoso, acompanhado de um monumento em tamanho natural, digno de um herói nacional (BORGES, 2010).

No dia 23 de novembro de 2022, em cumprimento ao cronograma da disciplina "Conchas, peneiras e bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade", os discentes deslocaram-se para o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea. Responsável pela preservação, conservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosario, o museu é situado no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, centro de saúde mental conhecido como "Colônia", o nome atribuído ao antigo manicômio Colônia Juliano Moreira, onde Bispo foi internado para mais de cinquenta anos.

A programação da aula contava com visita nas exposições em cartaz seguida de palestras. Destaco aqui, uma fala, cuja memória me permitirá somente parafrasear



Arthur Bispo do Rosario. *Sem título [Grande veleiro]*, s.d.  
montagem, carpintaria, escrita, revestimento, bordado  
costura, pintura e perfuração, 118 x 158 x 65 cm. Coleção  
PCRJ/Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.  
Fotografia: Rafael Adorjan

com certa imprecisão. Natasha Félix, uma das palestrantes, alertava a instituição da necessidade de dispor de um olhar amplo para os artistas viventes na Colônia, um olhar que sobrepusesse a ideia de herói atribuída à Arthur Bispo do Rosário e Stella do Patrocínio, sem, no entanto, obviamente retirar o mérito da produção dos mesmos. Entendi a fala de Natasha como a necessidade de criação de espaços amistosos às manifestações de diferentes artistas. De certo modo, em sua fala a palavra herói me despertou imediato interesse. Em uma associação livre, estabeleci conexões com o herói-marginal de Hélio Oiticica e com o herói-republicano de José Murilo, conforme supracitado. Neste sentido, me coube estabelecer uma tessitura narrativa, um pensamento colagem.

Para estabelecer os paralelos propostos, sigo com dados biográficos de Arthur Bispo do Rosário. A documentação da Marinha de Guerra do Brasil, citada por Borges (2010), informa que o artista:

*[...] alistou-se na Escola de Aprendizes de Marinheiros do Sergipe, sendo apresentado pelo seu pai, Adriano Bispo do Rosário, em 23 de Fevereiro de 1925. Ordem do Dia n. 7 do Boletim n. 24 de 15 de julho 1933. tenha baixa e seja*

*desligado do estado efetivo deste corpo de acordo com o artigo 41 do Regulamento Disciplinar. A saber: Art. 41 - Será imposta a pena de exclusão do Serviço da Armada por incapacidade moral à praça de pret que commeter qualquer acto aviltante ou infame, a juízo do Ministro da Marinha, e terá os efeitos de exclusão a bem da disciplina. Bispo serviu à Marinha de 1925 a 1933. Ingressou na Escola de Aprendizes Marinheiros de Sergipe, aos 15 anos de idade (sic)*  
(BORGES, 2010, p. 47).

Carvalho (1995, apud BORGES, p.45) salienta que na avaliação dos oficiais os marinheiros eram a ralé, a escória da sociedade, eram facínoras que só a chibata podia manter sob controle. Enviar para a Marinha a “ralé”, os “vadios, mendigos, menores, etc.”, era de interesse das autoridades policiais, na intenção de livrar a cidade dos marginais, dos “desviantes da ordem” (NASCIMENTO apud BORGES, 2010 p. 45). É também nesta perspectiva que, em 1873, foram criadas as Escolas de Aprendizes Marinheiros, as quais tinham como um de seus objetivos receber os filhos de escravos e de libertos, e também as crianças abandonadas (ROMÃO apud BORGES, 2010).

O serviço militar deixou profundas impressões em Bispo. Destaco o uso de uniformes e a extensa produção de barcos. Oliveira (2012) aponta que o uso de uniformes está ligado a um sentido social mais amplo e, no caso de Bispo, ao mesmo tempo íntimo, pontuado por momentos de inconsciência. Apresenta elementos comuns nas relações do artista com o ambiente em que viveu antes de sua reclusão – uniformes da Marinha e nas relações com o ambiente da Colônia – uniformes dos internos, reiterando sua escolha, como eleitos. Cada uniforme carrega seu simbolismo, o primeiro, de marinheiro, o segundo, de paciente (ou prisioneiro). Quanto aos barcos, a curadora Tania Rivera, por ocasião da exposição “Lugares de Delírio” que ocorreu no Museu de Arte do Rio (MAR) 2017 e no SESC Pompéia 2018 optou por trazer uma seleção dos muitos barcos de Bispo do Rosário que estabeleceram uma espécie de espinha dorsal das exposições. Interessante que Rivera confessa que:

*[...] a escolha foi intuitiva, inicialmente, mas depois foi-se curiosamente recobrando de justificativas delirantes e versões teóricas. Foi mais tarde, já durante a montagem da exposição, que percebi a ligação dos barcos com*

*a história da loucura que, segundo Foucault, incluiria durante a Idade Média o abandono de insanos no mar, nas chamadas ‘nau dos loucos’* (RIVERA, 2018, p. 14).

E continua dizendo que:

*[...] à medida que as obras se colocavam no espaço e se punham de alguma maneira a conversar, surgiam outras figuras teórico-poéticas náuticas, como a da ‘jangada’ concebida por Fernand Deligny como uma construção que dá notícias do autismo, na precariedade que permite uma navegação sem leme. As embarcações iam evocando, ainda, outro Arthur, o poeta francês Rimbaud, com seu famoso ‘barco bêbado’ que é, finalmente, cada um de nós: ‘eu, barco perdido em baías e danças’. Cada um de nós, à deriva, no movimento imprevisto e sem direção fixa que o barco encarna tão bem ao traçar rastros efêmeros sobre a superfície móvel da água. E nós todos, na deriva, que pode assim nomear os movimentos geradores de desvios nas trilhas estabelecidas pela cultura*  
(RIVERA, 2018, p. 15).



Temos, então, o artista marinheiro. Bispo atravessa suas tempestades interiores e as reorganiza produzindo objetos. Tal é a sua forma singular de(re)construção do mundo, do seu mundo, na qual embarcações têm um papel importante. Desenhos de barcos inscritos nas paredes de suas celas foram encontrados; vários de seus bordados incluem figuras de embarcações; diferentes tipos de navios, barcos, canoas, botes, jangadas, arcas, fragatas – algumas vezes estruturas complexas constituídas de várias embarcações – foram fabricados por ele. De certa forma, até mesmo uma de suas celas se transformou em uma embarcação (MIGUEL, 2020). Carvalho salienta, ainda, que “não seria de estranhar se foi na Marinha que Bispo também aprendeu a bordar” e segue:

*[...] saber lidar com todas as cordas e cabos, manipulá-los, trançá-los, dar nós de todos os tipos [...] Daí a bordar era apenas um passo. A busca de um passatempo para as longas horas de inatividade, sobretudo nos momentos de calma, teria sido o incentivo adicional para o desenvolvimento do hobby. Os bordados atestam assim a condição de marinheiro antigo, formado antes da chegada das belonaves modernas*

(CARVALHO apud BORGES, 2010, p. 47).

O militar Bispo, em 1938, seria internado, diagnosticado esquizofrênico paranoide, no Hospital Nacional dos Alienados em dezembro de 1938 e em seguida na Colônia Juliano Moreira em janeiro de 1939, onde se tornaria o paciente (prisioneiro?) número 01662. Bispo ficou 50 anos na Colônia. O diagnóstico dos médicos enquadrava-o na categoria dos “esquizofrênicos-paranóicos”. Não é de todo inútil dar ouvidos a essa classificação; a esquizofrenia, segundo a definição clássica, aponta para o rebaixamento das formas usuais de associações de idéias, a baixa afetividade e a perda do contato com o mundo real; já a paranóia, pelos mesmos critérios usuais, refere-se ao aparecimento de ambições suspeitas, que evoluem para delírios persecutórios e de grandeza, estruturas sobre bases lógicas impecáveis. Os médicos consideraram que essa combinação de desligamento com megalomania lançaria Bispo em um caminho sem volta; o quadro se agravava porque vinha sustentado por uma lógica irrepreensível. Para a psiquiatria, Bispo estava definitivamente condenado a vagar na escuridão (CASTELLO apud BORGES, 2010). É preciso discordar da psiquiatria, pois Bispo, detinha uma missão, e, através

de sua arte, aproximou-se da luz. Navegou entre linhas e objetos tecendo uma obra de reconhecimento nacional e internacional. A respeito do louco lançado em sua nau, Foucault dizia: “ele é colocado no interior do exterior, e inversamente (...), prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas, solidamente acorrentado à infinita encruzilhada, ele é o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem.” (apud DELEUZE, 2006, p. 104)

A biografia de Bispo retoma o duplo de Oiticica, marginal, enquanto interno da Colônia, herói, enquanto artista. No entanto, é possível traçar uma camada mais profunda do heroísmo do artista. Guardadas as devidas particularidades e os diferentes contextos, Osório César, Nise da Silveira e Bispo do Rosario são hoje considerados ícones da reforma psiquiátrica brasileira, por introduzirem a possibilidade de construção de um novo modo de olhar e lidar com o sofrimento mental, não como déficit ou desvio, mas, sobretudo, como expressão e reconhecimento do direito à diversidade e à diferença. A obra de Bispo é um exemplo ímpar de como a arte pode se constituir como estratégia de vida e resistência ao saber psiquiátrico e às formas de opressão e violência. (CALICCHIO, 2007).

*Enxerto*

Memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos, etc.). A memória é um dos alicerces que dão sentido à vida. Com uma instituição não é diferente. Preservar a memória institucional é manter a instituição viva e uma forma de fortalecer suas bases. Para que essa memória seja preservada, é preciso conservar fotos, documentos, objetos e organizar os registros dos fatos. Os erros e acertos do passado ajudam a entender o presente e a planejar ações futuras. Por sua vez, a identidade cultural é o sentimento de identidade de um grupo ou cultura, ou de um indivíduo, na medida em que ele é influenciado pela sua cultura ou a um grupo a que pertence. A memória, como suporte fundamental da identidade, segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, “é mecanismo de retenção de informação, conhecimento, experiência individual ou social, constituindo-se em um eixo de atribuições que articula, categoriza os aspectos multiformes de realidade, dando-lhes lógica e inteligibilidade” (1984, p.33). Assim, nos conhecemos e reconhecemos por meio dessas percepções e lembranças, dos registros que fazemos de fatos passados, de objetos e coisas que nos são caras, que nos



Arthur Bispo do Rosario. *Sem título [Semblantes]*, s.d.  
Costura, bordado e escrita, 72 x 57 x 6 cm. Coleção PCRJ/  
Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea.  
Fotografia: Rafael Adorjan

identificam socialmente. Portanto, preservar é o cuidado com nossa identidade. Querino não nos deixa esquecer que, no Brasil:

*quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas*

(QUERINO, 1980, p.30). (grifo meu)

Arthur Bispo do Rosario, o “colono preto” que em seu cárcere encontrou na arte o “fator da civilização brasileira”. O herói marginal.

#### Referências

BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. *Identidade cultural e arqueológica. Revista do Patrimônio* nº 20, 1984.

BRASIL ESCOLA. O que foi o AI-5? Disponível em: [https://brasilecola-uol-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/brasilecola.uol-com.br/amp/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm?amp\\_js\\_v=a9&amp\\_gsa=1&usqp=mq331AQKKAFQArABIACAw==#amp\\_tf=De%20%251%24s&aoh=16702606366856&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp;share=https%3A%2F%2Fbrasilecola.uol-com.br%2Foque-e%2Fhistoria%2Fo-que-foi-ai-5.htm](https://brasilecola-uol-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/brasilecola.uol-com.br/amp/o-que-e/historia/o-que-foi-ai-5.htm?amp_js_v=a9&amp_gsa=1&usqp=mq331AQKKAFQArABIACAw==#amp_tf=De%20%251%24s&aoh=16702606366856&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp;share=https%3A%2F%2Fbrasilecola.uol-com.br%2Foque-e%2Fhistoria%2Fo-que-foi-ai-5.htm) acesso em 5 de dezembro de 2022.

BORGES, Viviane Trindade. Do esquecimento ao tombamento: A invenção de Arthur Bispo do Rosário. Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

CALICCHIO, Renata Ruiz. Vinte anos de luta antimanicomial no Brasil – arte e comunicação como estratégia de participação e transformação social no contexto da reforma psiquiátrica. *ECO-PÓS-* v.10, n.1, janeiro-julho 2007, pp.13-21

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MIGUEL, Marlon. Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário. *Revista de Ciências da Arte* nº11. Arte e Loucura - Arte em asilo, arte bruta e história da arte, Lisboa, 2020.

OLIVEIRA, Solange de. Uniformes e re-bordados de Bispo do Rosario: mundo desconstruído e ressignificado. 2012. 161f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2012.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 13, 1980.

RIVERA, Tania. *Lugares do delírio*. Catálogo da exposição. Sesc Pompéia, 2018.

STRECKER, Márion. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos>. Acessado em 5 de dezembro de 2022

VINHOSA, Luciano. *Arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências*. Niterói: PPGCA, Coleção Mosaico, 2016.



Tania Rivera

# Por uma clínica delirante



**Jessica Gogan:** Boa tarde, esta aula aberta faz parte do curso “Conchas, peneiras e bainhas: arte, clínica e cuidado na contemporaneidade”, disciplina oferecida pelo PPGCA — UFF, do qual sou professora-colaboradora, ao mesmo tempo em que realizo uma investigação em nível de pós-doutorado acompanhada pela Tania Rivera. O curso tem um formato de seminário transdisciplinar, convidando pesquisadores e artistas que pensam e vivem estes emaranhamentos entre arte, clínica e cuidado. Tania é a última convidada. Tivemos laboratórios e encontros em vários lugares, desde a Casa Verde em Botafogo até no Museu Bispo do Rosario em Jacarepaguá. Agradeço a turma por ter topado essa itinerância. No empenho de deslocar, literalmente e metaforicamente: Deslocar é preciso! Então vou passar a palavra para a Tania, muita gratidão, querida, por ter vindo.

**Tania Rivera:** Eu que agradeço por estes momentos de trocas e a oportunidade de trazer algumas ideias para que elas encontrem alguma ressonância, o que nos ajuda a seguir pensando, conversando. Afinal, o pensamento é sempre uma conversa, na medida em que, como dizia Georges Bataille, “o que eu pensei, não pensei sozinho”.

Há um certo deslocamento que é inerente ao pensar e nos dá abertura para pensar o que é clínica. O uso da palavra clínica no contexto das artes aponta, de fato,

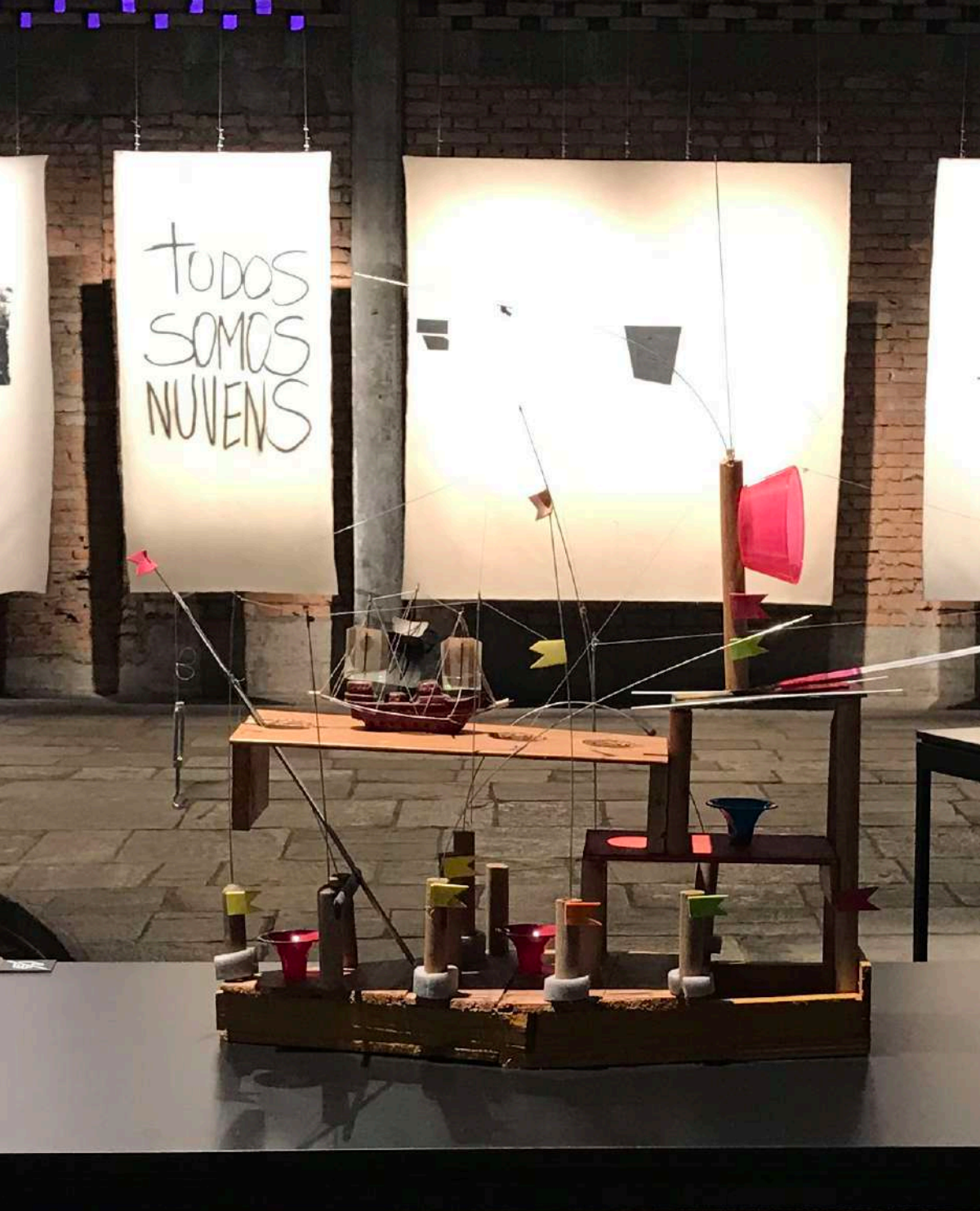
para um campo de possibilidades aberto à experimentação e a uma dimensão de encontro e trabalho com o outro(s)(as)(es). Para mim, clínica é algo muito específico: é todo um trajeto, uma vivência, uma experiência. Confesso que às vezes o uso do termo “clínica” me parece banalizar algo que é muito denso e complexo e, sobretudo, algo que tem uma dimensão ética absolutamente importante. Uma ética em relação ao outro, que nos engaja em uma posição muito específica. Mas eu não quero, de maneira alguma, defender um purismo do uso do termo clínica e muito menos um corporativismo, que o manteria disponível apenas para pessoas formadas e com um longo percurso.

O que eu queria propor para nossa conversa é um outro caminho: não deixar de considerar essa dimensão problemática, justamente para pensar que o próprio uso do termo clínica nos convida a pensar o que ele significa. E mais do que isso, engaja cada pessoa a dar uma resposta, ainda que parcial, pessoal. O que me parece realmente evitável é tomar esse termo como se ele designasse algo muito claro, pré-definido e sem problemas. Me parece que a clínica é, então, essa palavra-problema. Uma espécie de termo “operador”, ou, como queria Deleuze, “intercessor”: um conceito-problema, que não apenas denomina algo,

não designa apenas, mas seria capaz de agir no pensamento e no mundo. Talvez “clínica” seja um termo desse tipo. Ele é, como sabemos, muito utilizado hoje para denominar propostas relacionais que muitas vezes, senão sempre, se dão fora do circuito tradicional das artes. E não se trata necessariamente do campo da saúde mental, ou da saúde, mas, muitas vezes, em um contexto de instituições mais ou menos formais, públicas ou não, ou propostas que institucionalizam algo, um serviço, um trabalho, uma proposta, fora das instituições já existentes. Então nessa modulação da palavra/conceito clínica, cada artista, cada trabalhador social, cada curador(a) se abre a um caminho específico, um trabalho específico.

O título dessa palestra, “Por uma clínica delirante”, vem pela via do delírio e das experiências que me foram propiciadas pela exposição “Lugares do Delírio”, da qual fui curadoria e que estive em cartaz em 2017 no Museu de Arte do Rio e em 2018 no SESC Pompeia, em São Paulo. Ele visa, sobretudo, ativar a provocação para pensarmos a clínica como uma palavra-problema, que nos convida, nos convoca até, a modulá-la, para responder à pergunta “do que se trata?”, e de modo sempre singular.

A minha hipótese é de que tal palavra-conceito, clínica, se caracteriza



Visita panorâmica exposição "Lugares do delírio" no SESC Pompeia. Ao fundo: Gustavo Speridião, exceto para as obras *Todos somos nuvens* e *Termos de responsabilidade*, todas são de 2017. Em primeiro plano: Arlindo Oliveira, *Navegar*, s/d. Fotografia: Tania Rivera.

por sempre implicar certo deslocamento, um desvio, uma possibilidade ou até uma convocação para que a gente saia dos sulcos já traçados, do pensamento hegemônico, dos modos de fazer e ver o mundo hegemônicos/dominantes, para pensar e fazer um pouco diferente.

Quero modular essa ideia da clínica como o que incita a um movimento que seria delirante, na medida em que a própria etimologia da palavra "delírio" vem dessa recusa do sulco. "Lira" é o sulco feito pelo arado, pela sementeira no terreno e na terra. E delirar é desviar, se desviar desses sulcos, traçar outros sulcos que não aqueles que já estavam inscritos na terra.

Então, o delírio não é algo que está restrito aos hospitais psiquiátricos e as pessoas que recebem diagnósticos de sofrimento mental grave. A nossa realidade é conformada através de crenças e de uma estrutura de construção do saber que implica uma dimensão delirante no nosso compartilhamento da verdade e nas nossas ações mais cotidianas. Na verdade, a realidade é muito mais delirante do que costumamos pensar e admitir. E, de fato, os últimos acontecimentos no país mostram muito bem o quanto o delírio pode ser compartilhado, eventualmente de uma maneira absurda e que leva a comportamentos absurdos.

E o que eu estou propondo é que pensemos a clínica como uma clínica delirante, e isso quer apontar também para o fato de que ela implica radicalmente aquele que se propõe a realizá-la. Em minha opinião, essa implicação é o que pode definir uma atividade como clínica, e não o fato de ela se dar em uma instituição de saúde mental, por exemplo. Independentemente de onde se dá determinada atividade, é, principalmente, uma certa atitude, um posicionamento, que pode ser denominado clínico. E articulo esse posicionamento à concepção de delírio como desvio, como uma distância tomada em relação ao pensamento hegemônico e às formas de vida hegemônicas. Um certo descentramento, para usar um termo mais usado na psicanálise.

A psicanálise é a teoria e a prática do sujeito descentrado, em oposição à toda a tradição filosófica ocidental, na qual o sujeito coincide consigo mesmo e é considerado o centro do pensamento e do mundo. Esse descentramento talvez seja fundamental para pensar esse posicionamento clínico do qual falo. O que seria um descentramento de si? Talvez mais do que descentramento, devemos falar em uma disponibilidade. Acho que disponibilidade talvez seja um termo muito importante para pensar clínica. E isso é uma proposta muito diferente da ideia de ateliês, pois não se trata do artista criando



sozinho, mas de fazer algo no mundo. E isso tem toda uma conexão com a questão da relação entre arte e política.

Além da disponibilidade, de se dispor a esse trabalho com outros e para outros/outras/outres, é necessário um certo despojamento de si próprio, é necessário algo que Freud denomina “abstinência”, um conceito que indica uma direção ética fundamental. Não se trata de o psicanalista se abster de falar as coisas que tem vontade de falar, ficar mais em silêncio e se dispor a ouvir a pessoa que ali está associando livremente, ou ainda de o analista se abster de parecer alguém muito inteligente, se abster de demonstrar o seu saber em prol do outro. Tampouco se trata apenas de uma tentativa de se manter neutro, mas sim de sair do primeiro plano daquela cena, uma certa retirada de si mesmo de um lugar narcísico para dar lugar aos outros.

Narciso, o grande mito grego, rapidamente evoca esse fascínio de si mesmo, esse amor por si próprio que costuma estar em primeiro plano em todas as atividades da nossa vida. Em algumas atividades, eventualmente, isso fica em segundo plano, como por exemplo na maternidade e na paternidade. Não que elas consistam necessariamente em um despojamento de si, porque nelas há uma dimensão narcísica muito forte que se

afirma através de outrem, através do filho ou a filha, ou de outras pessoas de quem se cuide. A dimensão do cuidado implica esse deslocamento em relação ao eixo narcísico de si próprio em prol de outra pessoa, embora não deixe de implicar algum um ganho narcísico, eventualmente. Mas eu queria chamar a atenção para o fato de que na ideia de abstinência, mais do que de uma neutralidade do analista, se trata, ao contrário, não de se abster de si próprio, de si própria, mas sim de poder estar ali, mas fora do centro. A palavra que me veio como uma modulação do descentramento e da disponibilidade é *excentramento*. É necessário estar fora do centro.

Estou sublinhando isso porque existem propostas no campo da arte que se nomeiam clínicas, mas que são extremamente narcísicas. E são essas que eu acho que vale a pena se dispor a discutir, porque não basta um artista fazer uma proposta em um hospital psiquiátrico, por exemplo, se não são aquelas pessoas que estão, no caso de um hospital psiquiátrico, em sofrimento mental grave, que têm esse lugar central. Se o posicionamento desse artista é o de centralidade, se objetificam essas pessoas. Porque se trata de pensar quem é que ocupa o lugar de sujeito nessa história, se é o artista ou essas pessoas com quem ele está se propondo a fazer algo. E

para que esse trabalho tenha uma densidade clínica, é muito importante que essa questão seja posta.

Eu não estou fazendo um julgamento, mas sim um convite para pensar a clínica como algo que implica essa questão e essa possibilidade de deslocamento. Pode até haver situações em que o discurso de quem está propondo o trabalho traga uma tentativa de dar lugar a outras pessoas, mas é necessário, além disso, que se questione o seu próprio lugar e seu papel como aquele que deteria o lugar. Ou seja, se não há uma problematização do seu próprio lugar no dispositivo, eu acho que o trabalho pode se fazer de um modo que não leve realmente essas pessoas a um direcionamento clínico. Claro que a palavra clínica pode ser usada, as palavras estão aí para serem usadas, mas eu acho que é importante discutir com densidade as diferentes propostas que surgem nesse campo muito amplo e muito pouco definido.

Eu gostaria de sublinhar, nele, essa dimensão ética da abstinência. Não se trata de não falar, simplesmente ficar em silêncio em prol de uma neutralidade, se trata de uma implicação muito grande, porém excêntrica: quem está no centro é a outra pessoa. E isso determina um lugar de escuta que é o contrário do narcisismo que costuma dominar as nossas relações e

informar a nossa escuta de uma maneira que passe sempre pelos nossos filtros e por nós próprios. Se trata de um posicionamento ético de alteridade, de um dispositivo que busca uma experiência de alteridade e isso me parece fundamental, crucial, fulcral para a clínica. E me parece que isso não se dá o tempo todo, pois o que a clínica constrói são manejos de dispositivos, ou seja, não se trata de uma situação na qual esteja garantido esse *excentramento*, mas sim de que se ponha em ação certo dispositivo que incita a que isso possa acontecer.

É interessante porque isso converge com o caminho da arte contemporânea brasileira, especialmente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, em uma tentativa, por parte desses artistas, de se tornarem propositores e não criadores propriamente ditos, ou seja, eles fazem justamente um movimento que a gente poderia chamar de *excentramento*, para abandonar esse lugar central de criador de uma obra, em prol de um certo agenciamento que dá o lugar central para o outro. E isso a gente poderia declinar em várias propostas, proposições, falas, comentários, textos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Como, por exemplo, os *Bichos* (1960) de Lygia, que convidavam os espectadores a uma movimentação das placas que compõem esses objetos, essas esculturas. E a proposição *Caminhando*





Arthur Bispo do Rosario. *Barca a vapor, vinte e um veleiros e Jangada* (todos s/d em primeiro plano) e o estandarte *Vós habitantes do planeta Terra eu apresento sua nações* (s/d, ao centro). À esquerda, Fernando Diniz, *Tapete digital*, s/d. Fotografia: Elisa Mendes.



(1963) de Lygia, que desmaterializa, de fato, a obra de arte. É importante notar, neste sentido, que ela nunca apresentou *Caminhando* como uma performance. Inclusive, ela inicialmente convidava pessoas que vinham visitá-la em sua casa para fazer isso, despretensiosamente, e é só em um segundo momento que ela assume isso como uma proposição artística. E Clark diz a respeito do *Caminhando* que nunca se sentiu tão livre de tudo, até de si própria.

Esse é o ponto fundamental: de alguma maneira, se libertar de si própria através de uma certa experiência que se apresenta como uma proposta compartilhável. Ainda que, no caso do *Caminhando*, cada um possa fazer eventualmente sozinho, tem algo que se compartilha, nesse *excentramento* e isso me parece fundamental a arte e a clínica. Para mim, esse seria o ponto que articula os dois campos, a possibilidade de que o singular seja compartilhado, graças a um *excentramento*, ou seja, ao fato de que a gente se coloque fora de si. Acho que na arte, assim como na clínica, esse acontecimento de compartilhamento de singularidades se dá fora de nós mesmos. Ou, para dizer de outra maneira, talvez a arte, assim como a clínica, agencie lugares fora, onde a singularidade possa surgir entre nós.

**Renata Henriques:** Queria que você falasse

um pouco mais sobre isso. Você disse que Lygia não entendia *Caminhando* como performance mas quando você fala de uma dimensão de se disponibilizar ao mundo e ao público, eu não consigo deixar de pensar em performance. Então queria saber como é que você entende isso, essa conversa de clínica e arte influencia o que a gente entende como ato performático. Como é que você entende essa questão?

**Tania:** Renata, essa é uma questão super importante. Tenho um texto sobre isso que foi escrito em 2006, momento em que fazia pós-doutorado com a Glória Ferreira na UFRJ, e que abre o meu livro *O Averso do Imaginário*. Acho que essa questão da performance é muito ampla, porque o próprio campo dos estudos da performance, das artes da cena e estudos da dimensão do corpo e da identidade na arte é um campo muito vasto e que também foi se transformando. E hoje há propostas que se distanciam muito da proposta seminal da performance, tal como ela surge especialmente nos Estados Unidos e um pouco na Europa também, nos começo dos anos 60, a partir da proposta do surgimento da ideia de happening. Não vou poder discutir aqui todo esse campo pois é de uma complexidade muito grande. Mas, quando eu digo que Lygia Clark não faz performance, eu estou sendo fiel ao que ela própria afirma.

Em *Caminhando* Lygia pega a sua tira de papel, corta a tira, faz um giro, cola as duas extremidades, pega uma tesoura e começa a cortá-la. Ela nunca fez isso em uma sala de exposição, porém, nem sequer se dispôs exatamente a fazer isso na sua casa para fotografar essa ação e garantir que essas fossem as imagens usadas em publicações. Jessica Gogan escreveu um texto sobre isso, sobre tanto conhecido livro sobre a artista publicado pela Funarte nos anos 1980, e do qual vêm as fotografias que são mais conhecidas na internet — aquelas de uma mulher com vestido bonito, de um corpo feminino cortando e do qual não aparece o rosto — não são da Lygia Clark, mas de uma pessoa que estava trabalhando no livro. Curiosamente, como mostra Jessica, existem fotografias da própria Lygia feitas pelo fotógrafo que estava trabalhando nesse livro, na mesma época, mas elas acabaram não sendo publicadas nesse livro, por alguma situação que não está bem explicada.

**Jessica:** Em princípio, eu acho que ela queria chamar atenção para a arte, não para ela.

**Tania:** No entanto, ela se deixou fotografar.

**Jessica:** Mas para *Caminhando*, estas fotos dela eram para mostrar como a proposta deve ser fotografada. As imagens publicadas no livro de Funarte não são dela, eu acho, propositalmente. É interessante comparar seu trabalho com outros artistas fazendo

performance naquela época, onde era para chamar atenção para o próprio corpo do artista. Lygia critica isso, dizendo que não basta a desmaterialização do objeto, se com a performance o próprio artista faz do seu corpo um objeto. Ela estava querendo deixar o outro incorporar o processo artístico, e assim descentralizar, tirar o artista da cena. Mas a ironia é que o mundo da arte pega essas fotos e imagina sem questionar (e somos todos cúmplices nisso) que as fotos fossem dela.

**Tania:** Como se fosse performance. É um sintoma! Essa quase anedota das fotos mostra o fundamental da questão: Lygia poderia sim apresentar isso como uma performance, mas o que interessa a ela não é fazê-lo, mas justamente subtrair o seu corpo desse trabalho. Hélio Oiticica vai na mesma direção quando diz: “nunca me senti tão livre quanto ao fazer o plano do *Éden*”, sobre a exposição que ele fez na Whitechapel Gallery em 1969. “Me senti livre até de mim mesmo”, ele completa. Hélio e Lygia estão em um diálogo muito próximo mesmo nos anos 60, de fato, e Lygia já vinha, desde 63, dando notícias desse deslocamento de si, do qual o *Caminhando*, como eu disse, representa um marco. Existem várias falas dela que também indicam essa subtração de si.

Por exemplo, existe um texto famoso sobre o *Caminhando*, que ela



escreveu alguns anos mais tarde em que ela diz: “o ato de se fazer é tempo”. Esse caminho com a tesoura é um se fazer, mas o ponto para ela não é ela se fazendo e sim o fato de que qualquer pessoa pode pegar o papel em qualquer lugar e fazê-lo por conta própria. Ela nunca deixou um monte de papel em uma sala de exposição para as pessoas fazerem o *Caminhando* ali, por exemplo. A ideia é que o trabalho de arte seja desmaterializado até o ponto em que ele se resume a esse ato de se fazer no tempo. Então, como disse a Jessica, é o ato que é fundamental, mas ele se dá fora do corpo do artista, enquanto a performance, digamos, na sua origem pelo menos, no seu caminho clássico, implica o corpo do artista, implica uma presença do corpo do artista. E aí, naquela mesma época, o que Lygia está fazendo implica uma subtração. Eu te agradeço, Renata, por ter pedido para eu falar mais sobre isso, porque este ponto é eloquente sobre o que eu estava tentando trazer com a ideia de abstinência e *excentramento*: uma subtração que implica um movimento subjetivo de não ocupar o centro, de uma atitude ética que é a construção da arte, do objeto, da proposta, da proposição de arte como um lugar para o outro e não para si próprio ou si própria.

É essa dimensão ética que Mário Pedrosa vai notar no trabalho de Hélio

Oiticica já em 1965, justamente nesse momento, apesar de ele não usar exatamente esses termos. Essa dimensão ética parece-me fundamental para definir a clínica: uma ética do outro, do *excentramento* de si, de uma certa subtração de si. Não se trata de uma técnica, de uma posição garantida, de um lugar no qual nos instalamos e permanecemos, mas de uma certa possibilidade que um dispositivo abre. Um dispositivo importante no trabalho analítico é o divã, por exemplo. Ele abre o espaço para que o paciente fale sem olhar para o analista, o que não é uma condição que define a análise, mas é um dispositivo criado pela psicanálise: uma construção freudiana que coloca um móvel confortável onde a pessoa deitada ou semideitada não fique olhando para o analista enquanto está falando. É um dispositivo que busca justamente incitar o *excentramento*, pois quando conversamos face a face, olho-no-olho, é muito difícil se excentrar. O olho-no-olho é a maneira da gente se amarrar no internarcisismo, é um espelhamento de si próprio no outro, apesar de também poder trazer um reconhecimento, que pode ser político, da existência do outro como diferente, em um ato de solidariedade, cumplicidade e compartilhamento. Mas nesse reconhecimento também pode haver uma dimensão de violência que reduz o outro ao

meu olhar, ao meu parâmetro narcísico. E é em busca de uma abertura para algo que não sou eu, que não é igual a mim, que não me faz balançar a cabeça ou mostrar uma emoção, é em busca disso que Freud inventa o divã. Essa liberdade, ele chama de atenção flutuante, no que diz respeito ao analista, e de associação livre, quanto ao paciente. A associação livre consiste no convite que o/a clínica/analista faz para que seu paciente simplesmente fale, sem censura ou restrição. Ou seja, você não tem que falar necessariamente de nada, nem mesmo do seu sofrimento; fale e dê lugar ao que vier. Ou seja, que você possa delirar na fala e não dizer o que já é esperado de você, o que já é inscrito na sua história, o que os outros já, de alguma maneira, inscreveram no mundo com o seu olhar, para que você possa dizer algo que surpreenda a você mesmo. A associação livre é esse convite, de tal maneira que não se trata de necessariamente falar de pai e mãe, Édipo ou sexualidade, se trata de falar e de poder estranhar a própria fala — e, portanto, poder estranhar a si próprio/a. Quanto ao analista, a atenção flutuante é algo que surge na obra de Freud em um texto de 1912 em que ele diz algo como: “muita gente me pergunta se deve tomar notas sobre um paciente, se se deve tomar notas enquanto a pessoa fala ou depois que a pessoa fala”. E ele diz que não, que

o analista não tem que prestar atenção em nada em particular, mas sim adotar uma posição que é da atenção flutuante ou de uma “atenção equidistante”, como alguns autores propõem que se traduza a expressão em alemão. Ou seja, tudo está à mesma distância, a escuta do analista não privilegia nada, em princípio. Não se trata de saber a priori o que se está buscando, mas de um certo convite para que o/a analista delire também. É poder ouvir sem classificar, sem valorizar uma parte do que se diz em detrimento de outra, é poder ouvir livremente e neste sentido de a escuta ser uma experiência para um certo estranhamento, para que algo aconteça ali, para que algo apareça que não estava já dado antes, para que algo surpreenda. Assim, a escuta flutuante permite que você ouça de repente uma palavra estranha em uma frase, por exemplo, e indique tal estranheza ao analisante. Na perspectiva da análise do discurso ou da comunicação, da compreensão do que a pessoa está dizendo, isso não teria nenhuma importância, mas de repente é essa coisa mínima que acontece, que marca um acontecimento em uma experiência analítica.

**Marcelle Ferrete:** A escuta flutuante seria uma escuta ativa? Ou não?

**Tania:** Boa pergunta. Acho que a própria dicotomia entre passivo e ativo é posta em

suspensão nessa proposta, sabe? Claro, você está excentrada, no sentido em que não é você que está falando e você está aberta a receber aquilo que vai aparecer ali, mas a sua escuta é muito ativa no que ela de repente assinala, no que te surpreende na escuta. Eu fico pensando se a gente não poderia falar também, na universidade — isso é uma digressão, mas acho que é importante — em uma leitura flutuante. Às vezes acho que lemos textos buscando uma sistematização, uma compreensão do que está ali, de uma maneira que nos impede de perceber algumas coisas interessantes.

**Marcelle:** Eu tenho a impressão de que esses textos que a gente lê, que ficam muito truncados, e que, naquele momento, parecem muito difíceis, na verdade não estão cabendo. E aí, acho que uma leitura flutuante mesmo, em que se faz uma peneirada, de ler quase como um marca-texto, a gente consegue registrar melhor o que vai entrar. Assim, acho que pode ser muito mais produtivo. Porque agora estamos em contato com uma carga de leitura absurda, é o começo da pesquisa, o primeiro semestre de mestrado. Então, se não fizermos leituras como quem faz esse passeio, fica insustentável. Eu estou tendendo a entender como você está dizendo, que o flutuante suspende, e não desativa.

**Tania:** Pelo contrário.

**Marcelle:** Ele não dá desimportância, ele permite.

**Tania:** Permite que algo se ative ali.

**Jessica:** Barthes, no seu ensaio “Escrever a leitura” traz a noção do “ler levantando a cabeça” ou “ler olhando”, ou seja, uma leitura que é tanto desobediente quanto apaixonada, uma leitura flutuante, que libera você viajar, flutuar, voltar e que isso pode ser algo, não feito a partir de uma desatenção, mas de uma atenção plena.

**Patricia Corrêa:** Eu tenho uma expressão que uso para mim mesma há muito tempo, acho que desde a época em que eu fazia mestrado, que eu chamo de “leitura selvagem”. Eu pego o livro e vou avançando, seguindo, marcando, voltando, e às vezes termino e não tenho a certeza de que li o livro todo, porque a sensação é de que foi meio caótico. E eu sempre me senti um pouco culpada por fazer essa leitura selvagem, mas eu acho que muitas das minhas leituras foram selvagens... Trata-se de você não botar muita regra para si próprio... Porque é isso, quando a gente está estudando, a gente quer marcar o texto, cada página. Mas eu sempre achei interessante essa leitura, porque você já aceita que alguma coisa vai se perder e, ao mesmo tempo, confia que o que você vai achar vai valer a pena.



Arthur Bispo do Rosário, *Vela Roxa*, s/d. Na exposição “Lugares do Delírio” no Museu de Arte do Rio. Fotografia: Evandro Salles.

**Tania:** Leitura labiríntica.

**Marcelle:** É quase uma conversa com o texto.

**Tania:** Eu costumo começar os meus cursos de graduação e de pós-graduação falando disso. Quando a gente faz uma leitura selvagem ou essa leitura mais flutuante, ou uma leitura a partir de um olhar lançado, uma certa mirada sobre o texto, e assim assume a sua natureza escópica e não só visa nele apenas o logos que emanaria do texto, não se trata de uma leitura menos rigorosa, mas sim de um rigor outro. Pois toda leitura é um ato político, especialmente em um país periférico como o Brasil, com a academia ainda muito colonizada como a nossa, na qual os textos são apresentados, em geral, como um cânone a ser assimilado e ao qual devemos aderir. Ou seja, há um saber ali produzido por alguns autores, e não qualquer pessoa, e muitos professores se tornam especialistas daqueles autores para divulgar esse pensamento e não para de fato dialogar com esse pensamento e trazer outros pensamentos possíveis, em uma polifonia que inclua cada pessoa, aqui. Os textos costumam ser lidos segundo essas linhas de forças políticas que determinam que temos que aceder a eles porque eles trariam o conhecimento que não detemos ainda. A leitura desses textos mantém acesa a promessa de que poderemos um dia, quem sabe, ascender a esse conhecimento, e

muitos autores, especialmente europeus, têm todo um jogo da erudição e da dificuldade de um texto que mantém essa posição de poder em um delineamento geopolítico, inclusive. Portanto, é um ato político poder ler de uma outra maneira, em uma leitura desejante, na qual lemos em busca de algo, mesmo que não tenhamos clareza do nosso desejo como leitor/leitora, exercendo o direito de ler os textos de forma flutuante para ver onde eles nos tocam e o que eles nos dizem sobre o nosso desejo. Isso porque toda a leitura é informada por nossas questões, por nosso desejo, e é de uma pobreza verdadeiramente desanimadora ter que ler um texto assimilando o que ele traz em bloco e nos detalhes. É muito importante, inclusive, poder ler um texto discordando dele. Ele deve servir mais para nos incitar a encontrar palavras que não necessariamente encontram-se nele, mas que se fazem em nós, em contato e, eventualmente, em conflito/atrito com ele.

Estamos falando de metodologia, ou seja, de caminho, como indica a etimologia grega do termo. E quando falamos do delírio como uma potência desviante no nosso fazer intelectual, crítico e artístico, talvez a gente esteja falando de uma espécie de contrametodologia, de um dispositivo que seria construído por várias proposições, para usar o termo que

Lygia Clark e Hélio Oiticica usavam. Esse dispositivo incita a algo, ele permite que algo se dê, mas ele não consiste em uma posição clara de cada ator social em jogo, de uma proposta que seja permanente e absoluta, essencial, mas sim de um dispositivo para que algo aconteça. O clínico, para mim, consiste em uma abertura, uma construção ética para que esses acontecimentos imprevisíveis e até certo ponto imprevisíveis possam se dar. Então, mais do que da relação entre clínica e arte, a gente poderia talvez falar de acontecimentos clínicos na arte.

**Marcelle:** Você falou da frase de Hélio Oiticica, sobre estar livre de si próprio, e eu queria saber em que momento ele diz isso, para procurar, porque me lembrou Clarice Lispector — ela que diz exatamente o contrário, que a grande angústia da vida dela é não conseguir se desligar dela própria.

**Tania:** Se desligar.

**Marcelle:** É. Que tudo que Clarice vai viver, sentir, criar, sempre vai perpassar por ela própria. Então, isso é um ponto de crise para ela, e ela é um ponto de crise para mim.

**Tania:** Então, na proposta de Hélio e de Lygia a arte nos livra dessa prisão de nós mesmos. E é interessante porque, em geral, pensamos o reassuramento do que somos como algo que faz bem, que é o contrário do sofrimento. Mas o que a psicanálise ensina é o oposto: há algo libertador na

quebra do que se acredita ser e do que os demais acreditam que sejamos, há algo de libertador nessa possibilidade de não ser idêntico a si próprio, há algo libertador nesse *excentramento*, nessa divisão do eu, para falar em termos freudianos ou nessa subversão do sujeito, para falar em termos lacanianos. Hoje os movimentos identitários dão uma outra volta. Não se trata, necessariamente, de fazer um discurso anti-identitário, a identidade também pode ser um modo de subversão do sujeito, aceder, assumir a uma identidade compartilhada tem um poder político que pode ser subversivo no sentido do *excentramento* também.

**Marcelle:** Estou pensando se essa angústia de que Clarice fala, o caminho dela não seria exatamente essa pegada identitária porém de uma identidade coletiva em que existe essa excentralização. É complexo demais.

**Tania:** Primeiro, para te responder sobre Hélio, eu terminei de organizar recentemente uma seleção de cartas do Hélio que vai sair nas próximas semanas, pela editora da UFRJ e ele escreve, em uma carta de 69, quando se encontra em Londres, a favor da dimensão coletiva da criação. “Muita gente gera tudo, e não posso compreender minhas novas ideias sem as suas, ou as de Rogério, ou sem os sambistas que adoro, etc.”, diz ele a Lygia Pape em 6 de abril daquele ano.

Tendemos a pensar que a



identidade é o que nos permite um compartilhamento e que esse estranhamento de si próprio, esse descentramento, esse *excentramento* é radicalmente singular e individual. Mas eu acredito, como eu já disse, que há algo justamente nessa quebra que pode ser compartilhado e transmitido.

Eu vou contar para vocês uma coisa que aconteceu comigo, uma experiência que eu vivi em 2010, a partir de um convite público para que as pessoas participassem da proposição de Lygia Pape, *Divisor*, filmada nos jardins do MAM para a Bienal de São Paulo naquele ano. *Divisor*, é um trabalho de Lygia Pape de 1968, mas que teve sua formulação mais bem acabada em 69. O *Divisor* é esse lençol branco de 20 metros de lado, no qual Lygia Pape faz uma série de incisões regulares, em uma espécie de quadriculado e as pessoas são convidadas a passarem suas cabeças nesses cortes, de tal maneira que se forma uma espécie de tecido ali que nos une. Eu tinha fascínio por esse trabalho e fiquei muito empolgada participar dessa obra porque achava que ela devia trazer um sentimento de pertencimento, uma concretude da construção de um comum. Então eu fui com isso na cabeça, com esse preconceito, na verdade. Quando eu cheguei foi meio confuso; logo percebi que não era exatamente aquilo que eu tinha imaginado e fiquei um pouco decepcionada. As pontas

do lençol estavam caídas, não tinha gente suficiente para preencher todas as incisões. Eu me coloquei ali, ao lado de outros amigos e estava todo mundo muito empolgado, tinha uma certa energia. Mas logo que começou a filmagem, a Paula Pape, filha da Lygia, que estava fazendo esse trabalho, estava no mezanino lá do MAM e dava, por alto-falante, as instruções: ela mandava a gente vir para a frente, mandava voltarmos, mandava virmos de novo. E a coisa foi ficando meio enfadonha, confesso, de ter ali um grande Outro mandando na gente. Até que de repente, em um momento em que a filmagem não estava exigindo nada de nós, eu ouvi um certo farfalhar, um barulho do meu lado e quando eu olhei, algumas pessoas estavam mergulhando para baixo do *Divisor*. Era assim, bastava dar um soquinho no lençol, empurrando para cima, que você conseguia ir para baixo. Fiz isso, e ali embaixo, por baixo dos panos, como a gente diz, estava rolando uma coisa incrível: as pessoas se olhavam e sorriam antes de trocar de lugar. Foi algo que me tocou muito, mas só dez anos depois é que isso me veio, em um momento em que eu estava pensando o que é clínica, tanto na minha experiência clínica como analista e como analisante, mas também no que diz respeito à arte.

Na verdade, eu acho que sempre busquei esse acontecimento, esse momento

em que se dá algo que é prazeroso e transformador e, no entanto, gratuito. Não fizemos a Revolução, mas se deu algo ali que se espalhou, apesar de logo Paula Pape ter pedido que a gente voltasse e continuasse o script. Tal acontecimento para mim é um modo, um modelo do que seria um acontecimento clínico: mudar de lugar, ou seja, sair do próprio lugar, e esse sair do seu lugar implica o outro, implica outras pessoas, e permite uma troca de lugar, que é o mais fundamental.

**Renata:** Pois é, eu fiquei pensando justamente nesse ponto, sobre essa disponibilidade ao “Outro”. Nesse exemplo que você dá da Lygia Pape parece que fica muito dado, para essas pessoas, uma proposta encenada pela artista por um público qualquer que de uma certa forma, representam aí esse Outro, da mesma forma que a artista representa esse Outro. Mas quando você fala do exemplo da Lygia Clark, é uma ação que acontece isolada, ela não acontece na presença do Outro, físico, ela faz esse ato em uma dimensão sozinha, que obviamente sempre há esse “Grande Outro”, e a minha questão é um pouco isso. De fato, que outro é esse? É possível entender a clínica na dimensão do “um só”? É possível fazer clínica, sei lá, Arthur Bispo do Rosario sozinho, dentro do manicômio, criando? Não sei, eu não estou dizendo que

seja isso... Mas eu penso assim, fazer clínica demanda esse endereçamento ao Outro na dimensão de uma alteridade ou é esse Outro na dimensão de uma identificação? Porque não parece ser sem esse outro que gera uma identificação. Ou é? Eu não sei. Eu fiquei com isso na cabeça por conta desses exemplos que você deu da Lygia Clark e da Lygia Pape, que para mim eles terem esse elemento que diferencia, vamos colocar assim. É uma proposição para outros e é uma proposição que depois de um tempo de ter acontecido, se torna um trabalho e a partir disso, isso causa ressonância nos outros. Eu fiquei com essa questão.

**Tania:** Eu vou responder a sua pergunta com o *Caminhando*. Quem apresentou a fita de Möbius para a Lygia Clark foi Max Bill, o grande nome do concretismo, artista suíço que esteve no Brasil desde o comecinho dos anos 50 e ganhou o grande prêmio de escultura da primeira Bienal de São Paulo, em 1951, com uma obra em aço que se chama *Unidade Tripartida* e é uma fita de *Möbius* de três faces. Ele já vinha trabalhando esse objeto matemático e topológico há um tempo, mas quem começou a trabalhar com objetos topológicos na História da Arte foram os surrealistas, antes dele, já na década de 30. Então tem toda uma história desse objeto topológico no mundo das artes, da ciência, da matemática e da psicanálise também.

O que a fita de Möbius tem de surpreendente, de estranho e que foi descoberto no século XIX, por Möbius, um matemático alemão, é que se você, em vez de simplesmente unir as duas pontas de uma fita, fizer um giro antes de uni-las, você tem uma fita de Möbius na qual vocês podem reconhecer aquele símbolo da reciclagem, mas também o oito, o símbolo do infinito. Então, o que essa fita tem de excepcional é que ela não é bilateral, ela é unilateral porque se você fosse uma formiguinha e saísse andando pela superfície torcida, não precisaria saltar pela borda para passar de um lado para o outro, pois a fita tem uma superfície contínua, ela é uma fita unilateral. Portanto, ela conjuga o fora e o dentro e é isso que interessava particularmente a Lygia Clark, a dimensão existencial de tal conjugação fora-dentro. Então Max Bill a ensina a cortar a fita, para mostrar sua principal propriedade: se você pega uma tesoura e picota sua superfície e sai cortando, em um corte longitudinal, toda a fita, quando você reencontra o ponto de partida, a fita se abre e curiosamente torna-se bilateral. Jacques Lacan usa em 62, no seu seminário, esse corte da fita de Möbius que para dizer justamente que o corte é o que inaugura o sujeito, graças à distinção entre fora e dentro que ele opera. A gente de fato tem que ter essa distinção para nos

constituirmos como pessoa, para deixarmos de estar dissolvidos no mundo ou fusionados com outros. Lacan está sendo muito freudiano nessa ideia; ele usa o termo sujeito, mas eu acho até que seria mais interessante usar o Eu. O Eu se constitui no mundo graças a esse corte que delimita claramente uma diferença entre dentro e fora.

Pois bem, o que faz Lygia a partir disso que Max Bill lhe ensinou? Ela inventa um jeito de cortar sem tornar a fita de Möbius bilateral. O que ela faz é manter o corte indefinidamente. Claro que tem um momento em que não dá mais, fica muito fininho e a coisa se quebra, se rompe, mas a ideia dela é uma continuidade, daí o termo *Caminhando*. Cada vez que você vai chegar no ponto de partida e, se cortar até chegar nele, tornar a fita bilateral, você desvia. É o desvio, é o delírio que constitui o *Caminhando*, justamente. Assim você vai desviando, desviando, e a fita vai se desdobrando em curvas — criando formas que ela usa para fazer os *Trepantes*, inclusive, nos anos seguintes. Mas o fundamental no corte de Lygia é uma tentativa de que a gente passe experiencialmente, como experiência repetida, entre o fora e o dentro, que a gente tenha essa experiência de relação com o mundo e com o outro, por essa passagem. Em vez de pensar em termos do binômio

identidade ou quebra da identidade, talvez a gente possa responder, com o *Caminhando*, pondo em relevo a passagem “entre”. Eu tento trabalhar isso em termos psicanalíticos, em termos da teoria psicanalítica lacaniana, e proponho a fórmula do avesso do imaginário, ou seja, a ideia de um avessamento possível, uma reversão possível do imaginário que faz com que a gente possa vislumbrar o real em alguns pontos.

**Jessica:** Eu estava pensando nessa questão... Enquanto você está cortando, você consegue criar uma espécie de suspensão. Apesar da proposta ser embasada no ato de “cortar”, este cortar é também de abrir caminhos, abrindo um caminho para si mesmo no mundo, dialogando com o redor, seu corpo, o momento daqui agora, seu pensamento, e assim oferecendo uma fusão, um dentro-fora se relacionando com si mesmo. Mas é claro que há uma certa temporalidade nisso, não tem jeito. Com *Caminhando*, Lygia inaugurou um outro caminho para si mesma e para a arte onde o outro vira central para suas propostas. Com os *Bichos*, o convite era para o espectador manipular o objeto, mas com *Caminhando*, ela se libera de fazer um objeto, o espectador não é mais espectador, também além de ser participante, o outro é constituinte das suas propostas.

**Tania:** Sim, e isso se dá a partir de uma espécie de perda do corpo, cujo marco é o

*Caminhando*. Clark conta que logo depois do *Caminhando*, ela tem um acidente de carro, no qual ela quebra o pulso e os médicos recomendam que ela use um saquinho com gelo sobre o pulso. É assim que surge o primeiro objeto relacional: nesse saquinho com o gelo, servindo para dar uma certa ação nessa articulação quebrada. Em seguida, ela vai falar desse momento do seu trabalho, como “nostalgia do corpo,” porque de fato há uma perda prévia. Então, essa participação, esse lugar do outro já vem dessa subtração, ou seja, isso que eu estou chamando de *excentramento* é a base que permite que o outro realmente entre nas propostas coletivas, a partir de 1972. A presença do corpo de outras pessoas em situações concretas, no que ela chama, a princípio, de “fantasmática do corpo,” um workshop que ela dava na Sorbonne entre 72 e 76, e vai se chamar, depois, *Estruturação do self*, quando ela resolve trabalhar com uma pessoa por vez e abre mão das propostas coletivas. É importante notar que essa presença do corpo, dela própria e de outrem, já se dá sob o fundo dessa nostalgia do corpo, ou seja, há uma subtração primeira dela própria, para que isso se dê. Então, eu queria que a gente pensasse assim: se eu vou, por exemplo, em um hospital e proponho um trabalho, é possível eu me subtrair de alguma maneira? Será que não

se estabelece de saída uma demanda que é minha e que já vai impedir que haja um caminho dentro-fora, eu-outro, à maneira do que a gente está tentando modelizar como clínica?

**Renata:** Isso é uma superquestão que me faz pensar no que eu estudo, que são esses ateliers de criatividade. Será que ao fazer uma proposição dentro de um hospital psiquiátrico, um espaço de saúde mental, já não tem uma presença aí de uma demanda que é minha? Se a gente pensar que os ateliês de livre expressão, teoricamente, bebem ou flertam um pouco com essa ideia da associação livre, de poder criar sem amarras... Nise da Silveira, por exemplo, em alguns textos falava sobre uma metodologia de intervenção, mas, ao mesmo tempo, você vê em algumas obras referências de certas vanguardas, não dá para saber se isso de fato emergiu no processo ou se foi sugestionado. Mas isso também é uma pergunta que a gente faz na clínica, se a gente sugestiona certas posturas e certos comportamentos, justamente por ficar no âmbito, quando entramos no hospital, por exemplo, será que é possível tirar-se de cena ou será que já estamos em cena?

**Tania:** Acho que se retirar totalmente da cena é impossibilitar o trabalho. Mas a pergunta seria: como pensar o próprio dispositivo como um dispositivo que leve

a essa subtração, para que outros/outros possam ocupar esse lugar?

Eu não vou poder entrar mais profundamente, agora, na questão do trabalho de Osório César no Juqueri e de Nise da Silveira no Engenho de Dentro, porque seria necessário mencionar e trabalhar criticamente uma densa historiografia, como faço em meu livro a ser lançado em breve pela N-1 edições, *Lugares do Delírio*. Para mim está muito claro que a ideologia da livre expressão é uma falácia. Inclusive no próprio atelier de Nise da Silveira isso não se dava da maneira como ela conta nos livros, porque o que foi determinante para o atelier de pintura foi a presença de Almir Mavignier. Ele não era apenas um monitor, ele estava ali com o seu trabalho e seria, no nosso vocabulário atual, uma espécie de artista em residência que tomava aquela situação como seu próprio ateliê. Já no Juqueri, sim, se copiavam os clássicos e existe material que o demonstra. Não era Osório César quem propõe a atividade artística, inicialmente. Ele se interessa pela produção espontânea de pacientes, a recolhe e coleciona, à maneira do que já vinham fazendo vários psiquiatras desde o final do século anterior na Europa. O gesto de recolher, contudo, já tem um grande peso em termos de valorização da produção dos/das pacientes. E depois ele, por incitação

de uma exposição de arte psicopatológica que aconteceu em Paris em 1950, ele e Mário Yahn, um outro psicanalista, fundam o ateliê de pintura. E aí quem vai trabalhar lá? A artista Maria Leontina. Então, tem sim diálogo com arte de vanguarda, enquanto Nise da Silveira buscava uma espécie de pureza da expressão que deveria vir diretamente do inconsciente e evitar qualquer influência de artistas ou da História da Arte. Este é um ponto de atrito, inclusive, entre suas reflexões e aquelas do crítico de arte Mário Pedrosa, que foi muito importante para o lugar que as produções dos artistas do Engenho de Dentro vieram a ter na arte brasileira.

Lula Wanderley conta que no processo de escolha dos trabalhos para as exposições e os livros feita por Nise e Mário, ele auxiliava como estagiário do ateliê e foi levado por Mário a subtrair alguns trabalhos selecionados pela psiquiatra, mas considerados ruins pelo crítico. Essa anedota que Wanderley conta com muita graça já bastaria para que se note que eles não estavam exatamente pensando em convergência. Silveira estava muito interessada no aparecimento de formas como mandalas e outras que Carl Gustav Jung considerava arquétipos, bem como em reconstruir uma certa narrativa que tem características próprias e vem de uma

ideologia da livre expressão que me parece realmente necessário criticar, repensar hoje. Mas por que você fez essa pergunta mesmo, Renata?

**Renata:** Na verdade é uma crítica, que tem a ver com a minha pesquisa. Eu estava lendo o livro *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*, da Silvana Jeha, e vi que ela cita seu livro no prelo. Então fiquei super curiosa para saber se você ia falar sobre isso. Porque eu também vejo uma questão dessas leituras sobre livre expressão, que é uma coisa convencionalizada como uma verdade irrefutável, que eram ateliês de livre expressão e que eles criavam livremente. As coisas que eu colhi dos estudos acerca disso também contrariavam essa ideia, mas aí eu acho que quando você fala, se coloca essa pergunta, de quando entra um hospital será que a gente pode falar de clínica, isso é superpolêmico, porque isso basicamente contraria toda uma leitura até de uma nova psiquiatria que reafirma um certo lugar, baseado nessas metodologias, porque é uma questão metodológica, acho que não dá para pensar sem isso.

**Tania:** Então, será que a arte pode ser instrumentalizada como técnica, para objetivos terapêuticos? Essa é a questão central da arteterapia, e ainda que a presença da arte no mundo das instituições de saúde mental não se reduza a isso, constitui uma



questão central para se pensar a presença da arte nessas instituições. Eu acho que existe uma chave muito diferente da ideia de livre expressão de arquétipos por Nise da Silveira, e que aparece com força no Brasil nos anos 80, na esteira do que já vinha se fazendo em outros países nas décadas de 1960 e 1970: a luta antimanicomial. As experiências da psiquiatria institucional, da antipsiquiatria e da reforma psiquiátrica levam a uma revisão crítica da própria noção de loucura e da institucionalização como algo que precisaria ser feito em caso de diagnósticos de sofrimento mental grave, e isso vai de par com a compreensão de que propostas artísticas são, em si mesmas, uma forma de estar no mundo e no coletivo e oferecem, neste sentido, um caminho oposto ao da institucionalização e da loucura como uma condição deficitária. Hoje em dia são mais frequentes, nesta direção, propostas de teatro, de bandas de música, rádios comunitárias, blocos de carnaval etc., e praticamente inexistem ateliês de pintura nas instituições psiquiátricas. Muitos foram substituídos por ateliês de artesanato, para gerar renda de maneira mais garantida para os pacientes.

Mas temos hoje, também, a presença da arte em projetos de residências artísticas: a ida de artistas a instituições, propondo trabalhos que, muitas vezes,

são relacionais ou que consistem em uma proposição que visa a fazer uma ponte que também é crítica, ou seja, questionadora do lugar institucional dado a loucura, que é um lugar, a gente sabe, especialmente em um país como o Brasil, é um lugar de segregação determinado por questões raciais, de gênero e socioeconômicas, muito mais do que por diagnósticos psiquiátricos, inclusive. Então estamos falando de um contexto no qual toda proposta deve ser saudada, porque ela já é uma ponte, já é uma maneira de romper fronteiras, seja o que for. Mas acho que é interessante perguntar a cada vez: de quem é a demanda? E: Qual é o interesse em jogo? Eu tive a oportunidade de trabalhar em dois momentos em instituições de saúde, sempre a partir de demandas que não eram minhas. E para mim, isso é um ponto importante. Em 2015, recebi um pedido de uma médica ginecologista obstetra, a Dra. Ana Teresa Derraik, que era então diretora clínica do Hospital da Mulher Heloneida Studart, em São João de Meriti. Sua ideia era que eu levasse artistas à instituição, porque ela estava recém assumindo essa direção e queria ter artistas ali, no contexto de um programa de humanização do hospital. Humanização é um termo que também foi e é muito usado em instituições de saúde mental, no bojo da reforma psiquiátrica, da luta antimanicomial e que, a cada vez,

deveria nos surpreender: por que será que os hospitais chegaram a um ponto de desumanização que justifique que seja necessário humanizá-los? Fizemos então um projeto de residência artística, no âmbito do PPGCA, em parceria com Viviane Matesco. Não tínhamos verba alguma, apesar de naquele momento o hospital estar muito bem, pois estávamos nos anos anteriores à na qual mergulhou o estado do Rio em seguida e que fez com que as Organizações Sociais (OS) passassem por uma espécie de desmonte.

Nossa proposta foi a seguinte: estar no hospital, simplesmente. Convidamos alunas/artistas para acompanharem equipes de plantão do hospital. Um plantão dura 12 horas e essas equipes têm que lidar com partos e situações diversas e essas jovens artistas ficaram nos primeiros meses só indo uma ou duas vezes por semana no hospital, para fazer parte ativa de uma equipe de plantão. Nossa ideia era justamente que a gente não tinha que fazer nada lá, necessariamente, mas apenas estar lá e ver o que acontecia. E aconteceram coisas bem interessantes. Algo muito importante também eram nossas reuniões quinzenalmente ou a cada três semanas, com a Ana Teresa Derraik, todas nós, eu, Viviane e as três artistas, que eram Roberta Barros (que era doutoranda no programa

de Pós-Graduação em Artes da UFRJ, com orientação de Glória Ferreira e co-orientação de minha parte), Bárbara Boaventura Friaça, que era minha orientanda, e Letícia Carvalho, orientanda de Viviane. Ao longo do processo, essas três artistas traziam situações que deslocavam algo no hospital. Vou citar apenas uma dessas situações, a de Roberta, que ficou mais de seis meses acompanhando uma equipe de plantão que fazia partos. Em determinado momento, durante um parto, ela foi solicitada a fazer uma manobra, que consiste em posicionar e mover o braço na barriga da parturiente para forçar o bebê a sair. A própria Roberta tinha vivido, anos antes, uma situação de violência obstétrica, assim como eu também vivi, no momento de nascimento da minha primeira filha. E de repente, depois de ter feito tal manobra, Roberta percebeu que ela é considerada violência obstétrica. Além disso, desde o início, chamou-nos a atenção duas coisas: o fato de ela ser de classe média e ter um grau de escolaridade alto parecia influenciar as duas médicas que compunham a equipe e tendiam a considerá-la uma igual que não estaria no mesmo patamar que as enfermeiras e das técnicas de enfermagem. Uma outra questão trazida por Roberta foi o fato de que, com frequência, as médicas perguntavam durante o parto para a mãe: “e qual o nome que você vai dar para

o bebê, mãezinha?”. Depois de a mãe responder muitas vezes nomes complexos e americanizados, tais como: “Kelly, com dois “LL” e Y”, muitas vezes a médica retrucava algo como: “mas esse nome sua filha não vai nem conseguir escrever, por que você não põe Júlia ou Sofia?”. Quando Roberta traz isso para a nossa conversa, a Dra. Ana Teresa se surpreende e percebe que ela própria fazia isso. A primeira fala dela foi: “nossa, mas eu já salvei tanta criança de ter nome esquisito”. Mas assim, se essas mães por serem pobres, mulheres de baixa renda em geral, em São João do Meriti tem um dos IDHs mais baixos do país, se uma mulher não tem o poder reconhecido nem mesmo para escolher o nome de seu filho, que lugar ela tem? Que lugar está sendo reconhecido para ela na sociedade por esse hospital? No final desse processo, Ana Teresa nos convidou para participar de um congresso sobre obstetria e direitos humanos, no auditório do hospital. Era um congresso médico e estávamos nós: eu, Viviane e as duas artistas convidadas a participarem para falar. Quando chegou sua vez, Roberta subiu em uma cadeira e leu um manifesto no qual ela contava que ela tinha ali realizado uma violência obstétrica, tendo ela mesma, antes, sofrido uma violência obstétrica. Estávamos aflitas, Viviane e eu, sobre como essa fala, muito forte seria recebida

pelos participantes. Para nossa surpresa, porém, nada aconteceu. Alguns médicos vieram comentar conosco “como é linda a arte, parabéns” e todo mundo foi embora. E nós ficamos pensando: que lugar é o de um projeto de arte em uma instituição, no qual acreditamos tanto? E aprendemos que o papel da arte como instrumento de transformação política, micropolítica pelo menos, e social pode curiosa e tristemente ser às vezes esvaziado de qualquer potência, justamente por ser tomado como ficção e “beleza”.

Para terminar, gostaria de mencionar um projeto atual, que Jessica tem acompanhado, e que também vem de uma demanda outra, no caso, de um pedido-convite do artista Rafael Matos, que vive no albergue do Hospital de Jurujuba, aqui em Niterói. Rafael e eu fazemos coisas conjuntas desde que estivemos em uma mesa redonda sobre arte e loucura, em 2017, para comemorar a semana de luta antimanicomial na Faculdade Maria Teresa. Depois disso eu o convidei para frequentar o nosso curso de artes e ele veio, por duas ocasiões, mostrar seu trabalho e dar aulas de desenho em alguns encontros, no contexto de duas disciplinas diferentes. Foi muito interessante. No ano passado, ele me telefonou e disse: “Tania, eu quero fazer um desenho animado e queria que você

trouxesse os alunos de artes para trabalhar comigo” e eu respondi prontamente “claro, Rafael, a gente vai fazer, vamos dar um jeito”. Desde então, estamos realizando esse projeto, e eu acho muito interessante que os alunos de artes não tenham aula de desenho previstas nas disciplinas do próprio curso de artes, e só tenham aula de desenho em um hospital psiquiátrico! Estamos portanto fazendo o desenho animado, desde março, e este é um processo longo. Penso que é muito importante para mim, para a minha relação com o Rafael, e não só do ponto de vista pessoal, mas para que ela seja operativa, que ela possa ser produtiva para o próprio artista. E é muito importante que não se trate de uma demanda da minha parte e que não tenha nele um papel central, mas esteja ali simplesmente para ajudar a sustentar aquele projeto. Claro que eu estou como representante de uma instituição, que é a UFF, mas eu não coordeno nada; é Rafael quem coordena tudo, eu estou ali, junto com Ana Carolina Prudente, que terminou há alguns meses seu mestrado no PPGCA, acompanhando e tentando ajudar em uma coisa ou outra. Eu acho que quando há uma demanda de nossa parte, já se cria uma situação de poder que quebra o vetor clínico, pois tende a reproduzir as estruturas de poder que são as que todo mundo vive no cotidiano, inclusive em um

hospital psiquiátrico. Mesmo em um hospital psiquiátrico que é sui generis como Jurujuba, no qual o lugar da arte é muito respeitado e trabalhado, existem hierarquias que são nítidas, claro, tais como a dos médicos e da equipe em relação aos pacientes, para nomear só a mais evidente delas. É mesmo fundamental, em minha opinião, que não haja demandas nossas, para que a coisa possa se dar clinicamente.

Não resisto a falar ainda, bem rapidamente, de “Lugares do Delírio”, porque acho que a exposição também traz alguns pontos que podem ser interessantes aqui. O projeto também não foi proposto por mim; foi Paulo Herkenhoff, que era o diretor do Museu de Arte do Rio (MAR) na época, que me convidou em 2014 para fazer uma exposição sobre arte e loucura. Eu agradeço o convite, mas disse que como psicanalista não podia fazer uma exposição sobre arte e loucura porque, para mim, loucura não podia ser um tema, um objeto de prospecção curatorial para uma exposição, nem um objeto para artistas e a arte, e não poderia ser o caso de se buscar loucura em obras da arte brasileira, por exemplo. Corria-se o risco de a loucura ser reificada nesta proposta como uma condição, ou um conjunto de doenças, quando ele deve ser clinicamente questionado e sempre suspenso na sua pretensão de delimitação diagnóstica que

etiqueta algumas pessoas como doentes mentais e livra outras dessa etiquetagem. Quando eu expus isso a Herkenhoff, ele me perguntou o que eu propunha em seu lugar. Propus então que se substituísse a palavra loucura por delírio. Isso porque, na linha do que eu já desenvolvi aqui, delírio designa um certo deslocamento que pode ser tomado em um sentido político, como resistência ou subversão, além de ser um termo que não se refere apenas ao vocabulário psiquiátrico. Podemos exclamar que algo “foi um delírio”, por exemplo, indicando uma dimensão de prazer, de gozo. Há um regime de circulação da palavra na cultura que não passa necessariamente pela via da enfermidade mental e do discurso médico, e isso permite que o utilizemos como uma espécie de intercessor também, como um conceito operativo no sentido de uma circulação, de um caminhar entre o que seria o campo da loucura entre aspas e o que seria o da arte. Inicialmente seria uma curadoria em parceria, mas eu acabei fazendo-a sozinha, com a saída de Herkenhoff do MAR. Foi um desafio enorme, pois a exposição contou com mais de 50 artistas e instituições e mais de 150 obras. Eu busquei acentuar nessa curadoria um ato político-clínico, a partir de algumas ideias e escolhas. A primeira delas é que eu resolvi mesclar obras de artistas que são identificados com o mundo da saúde mental

e de instituições em saúde mental, como Arthur Bispo do Rosario, obras do Museu de Imagens do Inconsciente no Engenho de Dentro e obras de artistas que não são identificados com esse universo, mas trazem uma reflexão sobre o delírio ou atos delirantes / desviantes.

Abrindo a exposição, tínhamos uma obra de Cildo Meireles, um díptico: dois arcos que têm como título *Razão e Loucura*, em uma reflexão sobre a diferença entre elas. Tínhamos também algumas obras de Laura Lima, que menciona o a primeira crise de sofrimento mental grave do irmão, ao sair da adolescência, como o acontecimento que a teria levado a ser artista. Anna Maria Maiolino e muitos outros artistas, reconhecidos na cena brasileira, compuseram também a mostra, que recusava a identificação de quem eram os artistas que eventualmente tinham sido ou eram pacientes psiquiátricos. Também havia aí uma tentativa de circulação, um caminhando.

Além disso, eu tentava questionar, na seleção das obras a noção de arte bruta, um certo vocabulário que até hoje é muito forte e vigente, apesar de anacrônico, na minha opinião, que faz com que as obras de pessoas que passam por situações de sofrimento mental grave tendam a ser assimiladas a um certo ideário expressionista, de cores fortes e traços expressionistas.

Então eu busquei, ativamente, entre os artistas que tinham alguma identificação com o universo psiquiátrico, artistas e obras que mostrassem uma dimensão conceitual muito clara. Inclusive, para mim, Bispo é um artista conceitual. Essa provocação foi o ponto de partida dessa exposição, que a partir daí buscou ser fiel a modos delirantes de se conceber uma exposição e um espaço expositivo.

Mais recentemente, percebi que esse direcionamento veio de minha experiência de muitos anos atrás, quando eu trabalhei como estagiária em uma instituição belga que se chama Le Foyer de L'Équipe. Trata-se de uma instituição cujo funcionamento foi concebido por Alfredo Zenoni a partir do pensamento laciano. Era uma instituição de passagem, que recebia pessoas egressas de internações em hospitais psiquiátricos visando ajudá-las a retomarem sua vida fora da instituição. Creio hoje que se buscava ali uma forma de funcionamento delirante, no sentido de buscar se desviar do sulco da estrutura neurótica do controle, das tarefas e exigências institucionais. Era uma instituição bastante “louca”, neste sentido, e os estagiários eram nela muito importantes, pois a circulação destes trazia um arejamento, um caminhando fora-dentro, pois eles traziam algo diferente e assim impediam que a

equipe se cristalizasse em modos fixos de funcionar.

Nada era pedido dos estagiários, de modo que eu cheguei e simplesmente não sabia o que fazer ali. Então eu inventei um grupo de cinema. Eu tinha apenas 23 anos, estava há pouco tempo na Bélgica e saía com grupos de oito/dez pacientes para pegarmos o metrô e irmos ao cinema na sexta-feira à noite. Não existia celular nessa época e ninguém pensava se isso podia ser perigoso, se podia acontecer alguma coisa, se um paciente podia surtar de uma maneira absurda e eu nem sabia para quem deveria ligar ou a quem recorrer se isso acontecesse. Essa experiência, sem dúvida radical, me ensinou que há um risco implicado na clínica, um risco que nos convoca com o nosso corpo, que nos convoca de uma maneira encarnada.

Por essa via, me interessava pensar uma exposição que não fosse sobre a loucura ou o delírio, mas que fosse delirante. E o modelo para isso me pareceu ser Bispo do Rosario e seu modo de ocupar as celas da Colônia Juliano Moreira com sua produção. Temos algumas imagens, especialmente o filme do Hugo Denizart, que mostra como estava tudo ali misturado, de tal maneira que não se sabe o que para ele era obra e o que era funcional, como conjunto de materiais a serem usados, etc. Essa foi uma



polêmica na Bienal de 2012, inclusive. Seria uma obra um carrinho de madeira no qual estavam pendurados materiais diversos, por exemplo? Ou as placas de metal furado que ele punha nas janelas e que podiam simplesmente servir para filtrar a luz do sol? Esses elementos são considerados obras no acervo do artista, e não poderia ser de outra forma. Mas será cada objeto de Bispo do Rosario uma obra de arte, no sentido tradicional que se dá a essa expressão? Além disso, a produção de Bispo coloca a questão de um certo movimento interno, porque ele trocava as coisas de lugar e voltava a mexer em obras anos depois de tê-las realizado. Isso poderia ser considerado uma espécie de “ambientação”, para usar um termo que era usado na década de 60 por artistas como Oiticica. Mas não se tratava de uma instalação no sentido que se dá em décadas posteriores a este termo, pois se tratava de um espaço orgânico e em constante transformação. E eu queria levar essa ideia, esse modo de inscrever e dispor coisas no mundo, para a concepção e o projeto expográfico da exposição.

Seria impossível, contudo, ter uma exposição em que as coisas se movimentassem o tempo todo. O que pude fazer foi tentar quebrar e recusar a tradicional ideia de neutralidade do espaço e da superfície onde são dispostas as obras

— a concepção modernista da galeria como cubo branco e a própria ideia da parede branca ou da folha de papel em branco que põem se invisibilizam para servir de suporte para obra ou texto. Isso porque me dei conta, neste processo, de que elas são, na verdade, uma espécie de definição minimalista da estrutura de poder da sociedade, em um ordenação neurótica que não é a da ordenação delirante. Então, pela primeira vez no MAR, uma sala não recebeu nenhuma parede falsa, a não ser as obrigatórias laterais. Além disso, trabalhei com mesas de alturas diversas e tentei trazer Bispo do Rosario de modo a tentar fazê-lo circular e sair do lugar já muito bem estabelecido que ele tem, em torno de algumas peças, como o *Manto de Apresentação* e outras, bem como da narrativa de seu delírio. Era um desafio, claro. A resposta para isso me veio em uma das visitas que fiz ao acervo do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, quando percebi o número de barcos ali existente.

Então, resolvi colocar todos os barcos de Bispo que estavam disponíveis em mesas de alturas diversas — e não nas tradicionais bases ou pedestais —, de tal maneira que não houvesse na exposição caminho dado para que se vissem as obras, mas que que o espectador fosse convidado a fazer uma certa errância entre as mesas e os diferentes elementos, as obras se

contaminassem entre si a seu olhar, de modo diferente dependendo de onde ele estivesse. Já na segunda sala, tivemos que botar paredes falsas para fazer um ambiente escuro para as projeções, e nessa sala eu resolvi apostar na verticalidade, em contraste com a horizontalidade em diversos patamares, diversas alturas de mesas da primeira sala e colocar tudo pendurado no teto. Era uma sala vertical, enquanto que a outra, com as mesas, era uma sala que brincava com diferentes patamares de horizontalidade. Na segunda sala também estava a cama do Lula Wanderley. Foi a primeira vez que esse conjunto de obras que Lula chama de “psiquiatria poética” foi mostrado em uma exposição.

No momento da montagem, Pedro França, artista que era integrante do grupo Ueinzz, grupo de teatro de São Paulo, estava presente e inaugurou uma nova categoria, uma espécie de residência artística de montagem. E ele passou a montagem inteira lá dentro. De vez em quando, eu olhava e falava: “cadê ele, cadê ele?” e só via os pés dele embaixo de uma mesa. E teve um momento em que um amigo, o Marlon Miguel, chegou com os mapas do Fernand Deligny para a exposição. E quando viu os barcos do Bispo ele olhou para mim e disse: “a nau dos loucos, de Foucault”. Foucault conta no livro *História da Loucura* que na

Idade Média os loucos eram colocados em um barco e abandonados à deriva. E eu não havia me lembrado disso explicitamente. Foi se dando uma curadoria assim, um tanto delirante, por associações que depois se transformavam em outras coisas e mostravam os seus tentáculos, digamos. Ainda a respeito dos barcos, só depois eu me lembrei da jangada, que é um conceito superimportante de Deligny. Havia também uma obra que se chama *A Barquinha*, de Bernardo Damasceno: uma série de barcos que, geralmente, são usados em oferendas para lemanjá, pendurados na frente de uma das janelas, que estava coberta apenas com uma cortina meio transparente, de modo que dava para ver um pedaço do mar na praça Mauá.

Quando me perguntavam “Por que tem tanto barco nessa exposição?”, eu dizia: “porque no MAR a gente precisa de barcos” — aludindo a Freud quando diz que o psicótico trata as palavras como se fossem coisas (assim como a poesia também trata as palavras como se fossem coisas, eu acrescentaria). No dia seguinte à abertura da exposição, eu fui ao museu dar uma entrevista e de repente vi uma coisa de longe — eu ainda com a preocupação de verificar se tudo estava perfeito, aquele olho da montagem — era algo que parecia uma sujeira embaixo da *Barquinha*, um

negócio branco. Eu vou andando e encontro um barquinho de papel. Alguém fez um barquinho de papel, o deixou ali e o pessoal da limpeza não tirou. Então me veio o seguinte pensamento, um tanto delirante: “quem sabe as pessoas continuarão colocando barquinhos de papel ali, até termos uma montanha de barquinhos de papel?”. Mas eu freei o impulso de falar com o pessoal da limpeza para não tirar barquinhos de papel se eles aparecerem, porque achei que isso tinha que acontecer sem a minha intervenção. No dia seguinte o barquinho havia desaparecido.

Muitas outras coisas aconteceram, mas vou contar apenas uma, para terminar. Trata-se de algo que eu conto no livro também, porque nele tento não expor apenas historiograficamente ou criticamente o projeto da exposição, mas tentar trazer notícias do que nela foi acontecendo. Conto algumas anedotas e cito alguns relatos que a equipe do educativo do SESC Pompeia fez e que eles reuniram como um livro on-line. Desses acontecimentos, me impressionou muito aquele contado por uma educadora: ela estava na exposição e viu chegar três mulheres, duas mais velhas e uma bem jovem. Uma das mais velhas se aproxima e a interpela: “você sabe, o meu pai era carpinteiro e fazia coisas muito bonitas, ele era assim um artesão, um artista. Só que



Vista panorâmica da sala 1 da exposição “Lugares do Delírio” no Museu de Arte do Rio. Fotografia: Elisa Mendes

quando eu tinha 15 anos, ele caiu, teve um acidente, bateu a cabeça e não ficou bem a partir daí... “. As outras duas mulheres, que eram a filha e a irmã da que falava, estavam ali, ouvindo. E a mulher continuou e disse algo como: “quando eu tinha 15 anos, o meu pai começou a me molestar sexualmente, então a minha mãe teve que interná-lo no Juqueri. Nossa, eu estou tão aliviada porque eu nunca tinha contado isso para minha filha”. Desculpem-me, mas isso me emociona, que ela possa contar isso dentro da exposição. Tal acontecimento me pareceu muito forte para se pensar uma dimensão de acontecimento clínico, se é possível pensar nesses termos a respeito da arte, e de uma exposição.

**Patricia:** Eu te agradeço muito, é muito bom te ouvir. Mas uma coisa que ficou passando pela minha cabeça: é que além de estar ouvindo muito a palavra clínica, eu ouço também a palavra cura. Não conheço muito esse vocabulário ligado à psicanálise, mas eu suponho que cura seja uma palavra problemática também. Talvez a palavra cura seja tão problemática quanto utilizar a palavra clínica, mas ainda mais negativa. Não queria usar essa palavra, dizer “negativa” assim, mas vou usar. Essa é uma questão que talvez você possa comentar um pouco: se a clínica está associada a uma cura, qual seria o resultado? Como você pensa isso? E,

trazendo para o campo da arte, quando eu penso em cura, me vem à cabeça o trabalho de uma artista, Castiel Vitorino Brasileiro.

Acho fantástico o trabalho dela, super emocionante, acho incrível. Trabalha com o corpo dela.

**Tania:** Ela é psicóloga.

**Patricia:** Pois é. Tem uma coisa muito instruída, certamente. Mas você fala desta ideia de clínica como um “abster-se”, uma abstinência, fico pensando sobre isso, como isso seria na arte, e você trouxe várias coisas neste sentido. Como Castiel manipula de certo modo essas ideias, ela fala muito da ideia de despacho como uma espécie de cura, também, tem um pouco este sentido, mas como ela faz com relação à presença do corpo dela, este núcleo que ativa isso... Enfim, eu acho que tem muito, como você falou, uma questão identitária na arte, frequentemente associada a trabalhos de artistas que colocam o seu próprio corpo, a sua presença eventualmente ou normalmente não hegemônica, no sentido da sexualidade, na questão racial, enfim, isso está centrado no próprio corpo do artista. Pensei nessas coisas, não é exatamente uma pergunta, mas eu queria te ouvir.

**Tania:** Muito bom, Patricia. São muitas coisas a que não vou conseguir responder, porque precisaria de um tempo para fazer o giro de volta para a identidade. Trato disso

em um dos capítulos do livro *Psicanálise Antropofágica*, meu último livro, que traz uma defesa da identidade de um ponto de vista psicanalítico. Para não deixar de comentar a questão da cura, devo dizer que o termo é super problemático para a psicanálise, no sentido em que ele é mesmo desacreditado e posto entre aspas, senão suspenso. Para a psicanálise não existe cura e não se trata tampouco de buscar resultados terapêuticos, ainda que o trabalho seja movido por uma convicção de que aquilo vai fazer a pessoa viver melhor. Não se busca exatamente e diretamente suprimir sintomas ou fazer a pessoa se adaptar. O/a psicanalista não sabe, de saída, o que é bom para o outro. Trata-se de uma posição de poder enorme pensar que você é quem sabe como essa pessoa poderia viver melhor. Nesta chave, é muito importante para a psicanálise recusar a noção de cura, colocá-la em xeque e se definir mesmo por essa colocação em xeque. Até mesmo a noção de fim de análise, a possibilidade de se terminar uma análise é questionada. Agora, fora da psicanálise, a noção de cura pode ser muito interessante se a gente a modula, e alguns artistas fazem isso, de outro modo. Inclusive, a etimologia do termo curador é a mesma de cura. Eu gosto da ideia do queijo curado ou meia cura, tem algo na cura que é um

processo, talvez como o peneirar, sete vezes, tem uma coisa que vai se dando.

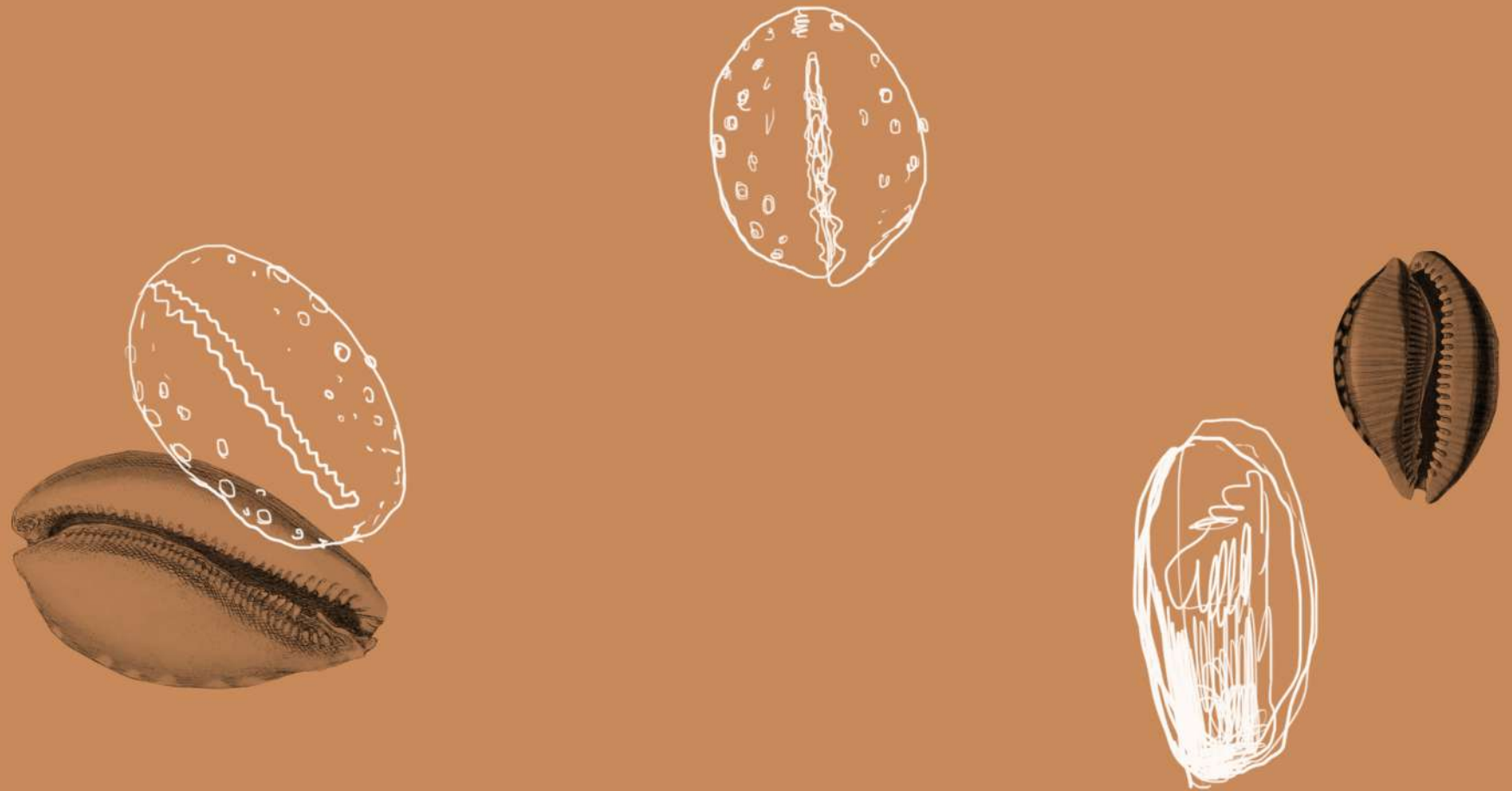
**Marcelle:** A minha coorientadora é a Paula Land Curi, da Psicologia da UFF. E quando ela teve contato com o meu trabalho, em que eu falava de cura, ela falou assim: “engraçado que na psicanálise não existe cura, a gente não trabalha com o sentido de cura.” Mas quando você pensa na cura como um caminhando, como uma rota, é um caminho muito frutífero e interessante. Então, talvez a cura seja exatamente isso: um processo, não um pódio ou um lugar de chegada, mas um acontecimento. E, pensando aqui, a clínica sinalizaria esses acontecimentos. Buscando uma definição, a cura poderia ser um acontecimento enquanto caminhar, uma sequência de acontecimentos, menos uma fotografia de um instante, mas mais um movimento mesmo, é uma busca.

**Tania:** Pois é. Nesse sentido eu acho que é interessante pensar os processos que se podem pôr em marcha na vida e na arte como processos de um caminhar transformador.



Isabela Santilli

# Cuidado em ponto cruz: entre a palavra, a escrita, a poesia e a clínica





## Sofrendo de palavra engasgada

Ontem mesmo tava falando na terapia do quanto é difícil escrever. Parece que sempre tem uma coisinha antes pra fazer: fazer comida, lavar a louça, estender a roupa, trabalhar, ler, organizar, dormir, tomar banho, ler, trabalhar... Além do cansaço — de uma habitante de 2022 — e a dificuldade de esgarçar brechas no tempo do trabalho, sou capturada por uma gigantesca insegurança. Afinal,

Quem nos deu permissão pra encenar o ato da escrita? Por que a escrita parece tão desnatural pra mim? Vou fazer qualquer coisa pra adiá-la — esvaziar a lixeira, atender o telefone. A voz recorrente aqui dentro: *Quem sou eu, uma pobre chicanita da roça, pra pensar que poderia escrever?*

(ANZALDUA, 2021, p. 46)

Embora os perigos que enfrenta Gloria Anzaldúa, Audre Lorde e outras mulheres de cor — como Glória mesma nomeia — não sejam os mesmos dos meus, como corpA branca. Parto aqui do que temos em comum: como pessoas socializadas como mulher, periféricas e lésbicas,

me como quando elas. Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação ...

(LORDE, 2019, p. 55)

E na terapia falava justamente de uma sensação de não saber nada e achar que não tenho nada a contribuir. Pois, além de recordar-me da responsabilidade constante que é se perguntar se o que sei serve à que? E pra quem? Perguntas necessárias em nosso compromisso de escrita, vou, entretanto, somando outras tantas dúvidas que travam a remota possibilidade de botar a palavra no papel. É um corte na possibilidade de começar qualquer movimento. É quase que antecipadamente duvidoso da minha capacidade. E o resultado, uma conhecida dificuldade em conseguir falar...

No entanto, minha terapeuta lembrou de uma camada coletiva do silenciamento para determinadas corpAs:

Escrever é confrontar seus demônios, olhar eles nos olhos e escrever sobre eles. O medo age como um ímã, tira os demônios do armário e os coloca na tinta de nossas canetas. Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, as forças de uma mulher sob opressão tripla ou quádrupla. Mesmo assim, é na escrita mesma que nossa sobrevivência se encontra, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida.

(ANZALDUA, 2021, p. 58)

E me provocou: porque, então, você não escreve sobre isso?

Atravessada por muitos afetos, aposto, portanto, numa escrita que se tece junto à experiência, como um modo de dar

lugar ao que está dentro, como um modo de sutura de feridas abertas no peito... Por isso, faço voos livres pela linguagem falada e pela recriação de uma escrita poética: aposta política e metodológica na construção de um saber a partir da narratividade pois,

é através da poesia que damos nome àquelas ideias que — antes do poema — não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas.

(LORDE, 2019, p. 45)

Escrevo, então, como um modo de cuidado!

Ancorada pela escrita de muitas mulheres — sobretudo corpAs dissidentes, sapatonas e pretas — vozes que vieram antes de mim e ainda são sistematicamente silenciadas nos espaços de construção do saber, trago, literalmente, suas escritas como referências. Manter trechos diretos de seus textos é uma aposta de compor com elas e manter suas palavras vivas. Inclusive, porque uma escrita de si, nesse processo de autoconhecimento só é possível porque, muitas vezes, foi no compartilhamento da experiência, na escuta dessas e outras mulheres, em roda, em coletivo, que pude compreender a minha própria existência. É também na afirmação de que suas escritas — como as poéticas de Gloria Anzaldúa, Audre Lorde e outras escritoras — também nos possibilitam chão e teoria para acolher e recriar práticas de cuidado com outras mulheres e corpAs dissidentes na clínica.

Fazendo uma colcha de retalhos, vou juntando meus pedaços — frases mal acabadas



— a outros — trechos — que recorto e me encontro nelas. Me arriscando a rabiscar sentimentos, enquanto incentivo outras mulheres a encontrarem

“uma maneira de dar linguagem ao que está na ordem do invisível ou do invisibilizado. Seria talvez uma forma de revirar os avessos, expor essas tramas, desfazer os tecidos, extrair o fio, refazer as costuras.”  
**(GOGAN:BARBOSA:KOLKER, 2021, p.117)**

E nesse vai-e-vem: dentro-e-fora, afeto-pensamento, palavra-escrita, eu-elas, clínica-poesia, uma costura se tece...

“Costurar, bordar, costurar, limpar, quantos maneirões metafóricos de dizer escrever. Já é quase parte do sentido metafórico comparar o texto a um tecido, a construção do relato a uma costura, o modo de adotar um poema à agulha de bordar...”  
“Segundo mais a tradição oral das avós que a tradição impressa das academias, algumas mulheres viviam o discurso teórico para transformá-lo pelo lado da bainha. Familiarizadas com as costuras, sobretudo que toda construção apoiava suas bases em um fio não discursivo. Sínteses entre mões e professoras, introduziram o raciocínio linear e pedagógico por caminhos zigzagantes.”  
**(KAMENSHAIN, 2000, pp. 3-5)**

Escrevo, assim, com o desejo de poder bordar, brincar, dançar, metamorfosear (com) as palavras, sobretudo, curar as palavras que utilizamos para contar nossas próprias histórias, rever os sentidos para onde elas nos levam, contá-las tantas vezes que possamos ouvi-las, transformá-las, re-encantá-las... Pois, como nos conta Jorge Larrossa Bondía:

“...todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ociosas ou vazias, não são mero palavreado. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.”  
**(BONDÍA, [s.d.] p. 21)**

“No silêncio que as palavras guardam”  
**(WANDERLEY, 2021)**

É, escrevo esse texto hoje com o silêncio engasgado na garganta de outrora. Escrevo essas palavras, em honra as palavras que eu não disse, mas fiquei dias e dias aqui mastigando... O que será que acontece com as palavras que a gente engole? Dor de garganta, pesadelo, explosividade... A psicanalista Tania Kolker nos conta que as palavras engasgadas — sobretudo àquelas advindas de experiências traumáticas silenciadas —

“...ficariam retornando, como alma penada, sem ligações com o presente, sem poder tornar-se passado, nem servir de experiência para ações futuras. Arrestados ao longo da vida como um corpo estranho, por um lado, permaneceriam dissociados e inertes à passagem do tempo e, por outro, se inseririam por todas as brechas, sendo causa de repetições incessantes. Por sua vez, forçados ao silenciamento e tanto que só enfrentar solitariamente com essas marcas, as pessoas atingidas por tais violações recorreriam ao mecanismo de repressão como forma de domá-las. Como se para sair da posição passiva, só lhes restasse reproduzir indefinidamente o choque, que, desta forma, seria normalizado e perderia a intensidade.”  
**(KOLKER, 2021, [n.p.])**

Escrevo, portanto, pra diluir a secura do silenciamento que ousa em não ouvir nossos gritos mais estridentes. E como um gesto de cuidado em saúde, que busca nomear e reelaborar o que foi experienciado. Dar movimento, ao que, por acaso, ficou parado... Afinal, como reafirma Gloria Anzaldúa:

“Não precisamos de palavras apodrecendo em nossas mentes.”  
**(ANZALDÚA, 2021)**

E é, muitas vezes, na terapia que encontramos um espaço seguro para nomear algo que foi sentido mas nunca fora verbalizado. É também nesse espaço que podemos dar passagem a afetos, encontrar palavras para contar o que se sente, dar forma e contorno a algo vivido, deslocar energias que estavam contidas, regurgitar uma história engasgada... Repensar sobre as palavras que utilizamos para nos nomear, reeditar as memórias, recontá-las, revivê-las, reelaborá-las.

Acredito na dimensão ético-política desse espaço de fala e escuta. Afinal, como nos ensina a escritora Conceição Evaristo “falar estilhaça a máscara do silêncio”. No entanto, o que fazemos com as histórias de violência que não conseguimos enunciar? Ou porque a memória por um lapso se esquece, ou porque é tão doloroso, que é até difícil falar, ou porque os mecanismos histórico-políticos constróem diversos modos / máscaras para o silenciamento...

“Intervenções clínicas que consideram a indissociabilidade entre clínica e política e entre memória individual e coletiva contribuem para a reparação simbólica do dano e ajudam a produzir bifurcações nos modos de vida diminuídos por repetições mortíferas. Alinhada com essa última perspectiva, mas assada em Betsche para escavar do que ele chama de doença histórica, a psicóloga Cristina Reater nos lembra que há que aceitar as contas com o passado, mas sem desculdar do que pode potencializar a abertura ao novo. Buscando interesses na arte e na filosofia e concluindo que não há como apagar as marcas do tempo, mas, sim, produzir novos sentidos para o acontecimento, Reater nos instiga a buscar outros modos de acessar as marcas traumáticas. Como ela nos aponta, com a linguagem é possível deslocar do vivido imediato. Contudo, como entre o vivido e o representado sempre existirá um fosso intransponível, para acessar o plano intensivo de experiência, podem ser necessárias outras estratégias clínicas.”  
**(KOLKER, 2021, [n.p.])**

E, ao longo do caminho, como quem acompanha, mas, também, como quem sente, precisei e preciso inventar diante do que atravessa a carne. *Ideias para adiar o fim do mundo*, como nos ensina Ailton Krenak (2019). E a arte é quem muitas vezes, me permitiu desaguar, assim como a escrita também é quem ajuda a mover minhas mágoas.

A maioria das doenças que as pessoas têm são poemas presos.  
Abscessos, tumores, nódulos, pedras...  
São palavras calcificadas, poemas sem vazão.  
Mesmo cravos pretos, espinhas, cabelo encravado, prisão de ventre...  
Poderiam um dia ter sido poema, mas não...  
Pessoas adoecem da razão, de gostar de palavra presa.  
Palavra boa é palavra líquida, escorrendo em estado de lágrima.  
Lágrima é dor derretida, dor endurecida é tumor.  
Lágrima é raiva derretida, raiva endurecida é tumor.  
Lágrima é alegria derretida, alegria endurecida é tumor.  
Lágrima é pessoa derretida, pessoa endurecida é tumor.  
Tempo endurecido é tumor, tempo derretido é poema.  
E você pode arrancar os poemas endurecidos do seu corpo  
Com buchas vegetais, óleos medicinais, com a ponta dos dedos, com as unhas.  
Você pode arrancar poema com alicate de cutícula, com pente, com uma agulha.  
Você pode arrancar poema com pomada de basilicão, com massagem, hidratação.  
Mas não use bisturi quase nunca,  
Em caso de poemas difíceis use a dança.  
A dança é uma forma de amolecer os poemas endurecidos do corpo.  
Uma forma de soltá-los das dobras, dos dedos dos pés, das unhas.  
São os poemas-corte, os poemas-peito, os poemas-olhos,  
Os poemas-sexo, os poemas-cílio...  
Atualmente, ando gostando dos pensamentos-chão.  
Pensamento-chão é grama e nasce do pé,  
É poema de pé no chão (...)  
(Viviane Mosé, 2020)





Obra de Heloísa Marques. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/Cfe5xshlt\\_e](https://www.instagram.com/p/Cfe5xshlt_e)



Nessa encruza, além de habitar diversos campos do saber: um encontro entre dança e psicologia, me asento sobre uma escrita poética (tática de guerrilha para

fissurar a academia!), cutuco epistemologias, faço uma bricolagem (tendo em vista uma ética!) de metodologias. Espiralizo um modo de (des)fazer e (re)fazer a mim (enquanto psicologue), (des)fazer e (re)fazer a clínica, com um modo de (des)fazer e (re)fazer pesquisa científica. Vou e volto, retorno e desemboco entre prática e teoria a partir de uma escrita poética que fala de um corpo revirado, atravessado pela maresia...

1 Texto de Audre Lorde, publicado pela primeira vez em *Chrysalis: A Magazine of Female Culture*, n.3 (1977) e no livro *Irmã Outsider* (p. 45, 2019)

Tornar-se [ e ], esse artifício linguístico ambíguo e enganoso, capaz de conciliar coisas aparentemente irreconciliáveis como arte [ e ] loucura, é carregar em si a frustração de nunca ser. Um [ e ] nunca se tornará um [ é ]. Uns são. Eu sou [ e ]. Esse lugar em que não me afirmo, resvalando entre o artista e o terapeuta sem, contudo, ser capturado por nenhuma categoria, foi o que escolhi para construir uma aproximação com pessoas em grave sofrimento. Um lugar onde possa ter uma percepção do "outro" que seja sensível e criativa, para que então esse "outro" possa se afirmar.

(WANDERLEY, 2021, p. 28)

Tecnologia de enfrentamento político, instrumento de cuidado, a linguagem se coloca aqui como uma possibilidade de elaborarmos e recontarmos (e, portanto, sentir de outros modos) nossas histórias.

Transformo, assim, minha sensibilidade em um instrumento de trabalho, aproximando a posição de terapeuta à de um poeta que trabalha com a noção de "poiesis": a construção poética é simultânea à construção de linguagens. Trabalho como quem cria um poema e descrevo esse trabalho como quem conta uma história.

(WANDERLEY, 2021, p. 37)

No desejo de desaguar ideias, tecer costuras, expandir a experiência clínica nessa encruzilhada poética e; convocar outras corpas dissidentes a gozarem dessa abertura e escrita de si: tomo coragem, gingo para escapar da insegurança e do auto-boicote, escrevo entre uma atividade e outra.

não me dá. Ao escrever, eu organizo o mundo, ponho nele uma alça em que posso me segurar. Eu escrevo porque a vida não satisfaz meus apetites e minha fome. Escrevo pra registrar o que outros apagam quando eu falo, pra reescrever as histórias mal-escritas que eles contaram de mim, de você. Pra ficar mais íntima comigo mesma e contigo. Pra me descobrir, pra me preservar, pra me fazer, pra ter autonomia. Pra dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora. Pra me convencer de que tenho valor e de que o que tenho a dizer não é um monte de merda. Pra mostrar que eu posso e que eu vou escrever, mesmo que me ameacem pra não escrever. E vou escrever sobre as imencionáveis, sem me importar com o suspiro ultrajado da censura e do público. E, por fim, eu escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho mais medo ainda de não escrever.

O ato de escrever é um ato de fazer alma, uma alquimia.

(ANZALDÚA, 2021, p. 52)

Enquanto escrevo, sinto que o papel me ouvia... Por isso, prescrevo como quem receita: escrevam!

Escreva sobre o que mais nos conecta à vida, a sensação do corpo, as imagens vistas pelo olho, a expansão da psique na tranquilidade momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. Mesmo que fiquemos com fome, não estamos esvaziadas de experiências.

(ANZALDÚA, 2021, p. 60)

Escreva com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como musicistas, com seus pés como dançarinas.

(ANZALDÚA, 2021, p. 62)

Abraçada em água, árvores, carvão e letras, arrumo a minha casa-corpo: Faço uma faxina!



### Referências

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: ANZALDÚA, Glória. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. A Bolha Editora, Rio de Janeiro, 2021

BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Resumo Expandido de Jorge Larrosa Bondía. Tradução de João Wanderley Geraldi - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, (Sem Data).

GOGAN, J. ; BARBOSA, J. ; KOLKER, D. Cuidado como dançar nos escombros. In: Jessica Gogan. (Org.). *Avesso: Conversas entre arte, clínica, cuidado*. Niterói: PPGCA/UFF, 2021, v. , p.112-121.

KAMENSZAIN, Tamara. “Bordado y costura del texto”. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000. pp. 207-211.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira - 1 ed. - Rio de Janeiro: Cobogó. 2019

KOLKER, Tania. Agenciamentos ético-estético-políticos na reparação dos danos causados pela violência de Estado. *Revista MESA No.6 Vidas Escondidas*. ISSN: 2319-0264, No. 6, Março 2021. Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/6/portfolio/tania-kolker/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras. 2019

LORDE, Audre. *Irmã Outsider / Audre Lorde* ; Tradução Stephanie Borges. - 1. ed. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019.

MOSÉ, Viviane. *Pensamento chão*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

VEIGA, Lucas. *Clínica do Impossível: Linhas de Fuga e de Cura / Lucas Motta Veiga*. - Rio de Janeiro: Telha, 2021.

WANDERLEY, Lula. *No silêncio que as palavras guardam*. Organização e prefácio Kaira M. Cabañas. N-1 Edições, 2021.



Camila Huhn

# Tempos difíceis requerem abraços selvagens





Em um barquinho desses que vivem à deriva,  
tateei as teclas e o pensamento.

Antes de mais nada, carx leitxr, me interessa  
dizer que tentarei materializar as palavras de  
um jeito Manoel de Barros. Descreve ele, em  
“O apanhador de desperdícios” :

*Não gosto das palavras  
fatigadas de informar  
Dou mais respeito às que vivem de barriga no  
chão  
tipo água pedra sapo*

São essas palavras que correm feito água,  
que são resistência como as pedras e  
que pulam feito sapo, que busco fazer  
nessa escrita incorporada que reclama ser  
selvagem, essa última crônica-memória-  
intervenção-etc.

Enquanto as ondas vêm e vão...

Devaneios, me chamam para pescar  
memórias.

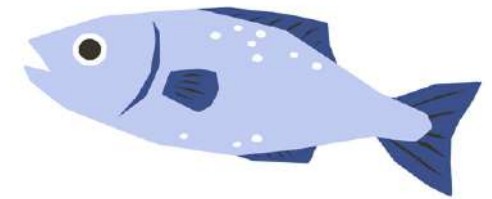
Cuidadosamente, faço a primeira tentativa.

Espero.

Porque a letargia garante peixe-pensamento  
na ponta da lança.

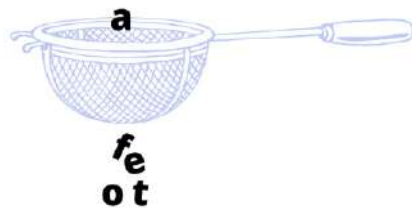
Consigo.

Retiro da lança a primeira memória-peixe.



(Interessa-me a poética dos  
hibridismos do tangível e do  
intangível, a palavra se encanta  
num bicho, faz da matéria  
adubo poético)

adubo poético que fez brotar pérolas em conchas, carretéis em bainhas e o trigo das 7 peneiradas de um delicioso bolo de afeto, foi a palavra escuta e cuidado.



Devaneei.

Memória-Peixe: me materializei em um smartphone, para participar da primeira aula. Avisei a professora Jessica Gogan, que não poderia estar presente, porque estava com Covid. Gentilmente, ela me ligou na aula e ao falar, todos me pegavam na mão. Um toque de pele tecnológica. Um abraço a distância, uma gentileza e cuidado. Gentileza que não se vê muito na academia.

Foram tantas barcas, ônibus, metrô,  
caminhadas que fizeram um mundo de possibilidades de afetos. Tantas pessoas que tivemos a sorte e a beleza de conhecer. Foram tantas arquiteturas feitas e desfeitas, tantas jangadas construídas a muitas mãos. Foram tantas lágrimas, desabafos, intervenções... Foram e são ecos de afeto e cuidado.



O sol do Rio de Janeiro é diferenciado. O mar azul e calmo, me convida a um mergulho. Faz calor, carx leitxr, o banho de mar, limpa, restaura e esses pássaros, lembram-me do pássaro vermelho que cada um tem dentro do peito, que canta sem parar todos os dias.

*água calma*

*céu azul*

*silêncio*

Feche os olhos, não escuta o barulho do mar e o sol beijando a pele  
va-ga-roo-sa-mente?

o que me lembra que ...

*quero dizer*

*não sei o que dizer*

*mas espero profundamente que escute*

Chloé, você está no meu texto, claro. Porque me lembra que muitas vezes dizemos, as coisas no silêncio e mais que dizer, é preciso saber escutar, e isso é muito você.

Nadei. O mar começa a se agitar, filha de  
marinheiro sabe quando o vento vai virar...  
E virou.

Bispo do Rosario. Água  
Tônica. Ponte Rio - Niterói.  
Choro. Pânico. Saudade. Medo.  
Vendedores de biscoito Globo.  
Buzinas. Barcos. Tartaruga  
de pelúcia. Mão de Bianca.  
Maracá. Voz de Jessica. GPS.  
Trânsito carioca. 18H. Pássaros.  
Gragoatá. Luzes. Noite.  
Orla. Carro azul. Abraço de  
Jessica. Caminhada. Tag de  
apartamento. Choro. Ligação.  
Clonazepam. Ligação.

O mar antes calmo, agora estava em  
tormenta, entrei no barco, remei até a praia,  
respirei, respeitei, dormi porque: no outro dia  
era jogo do Brasil.

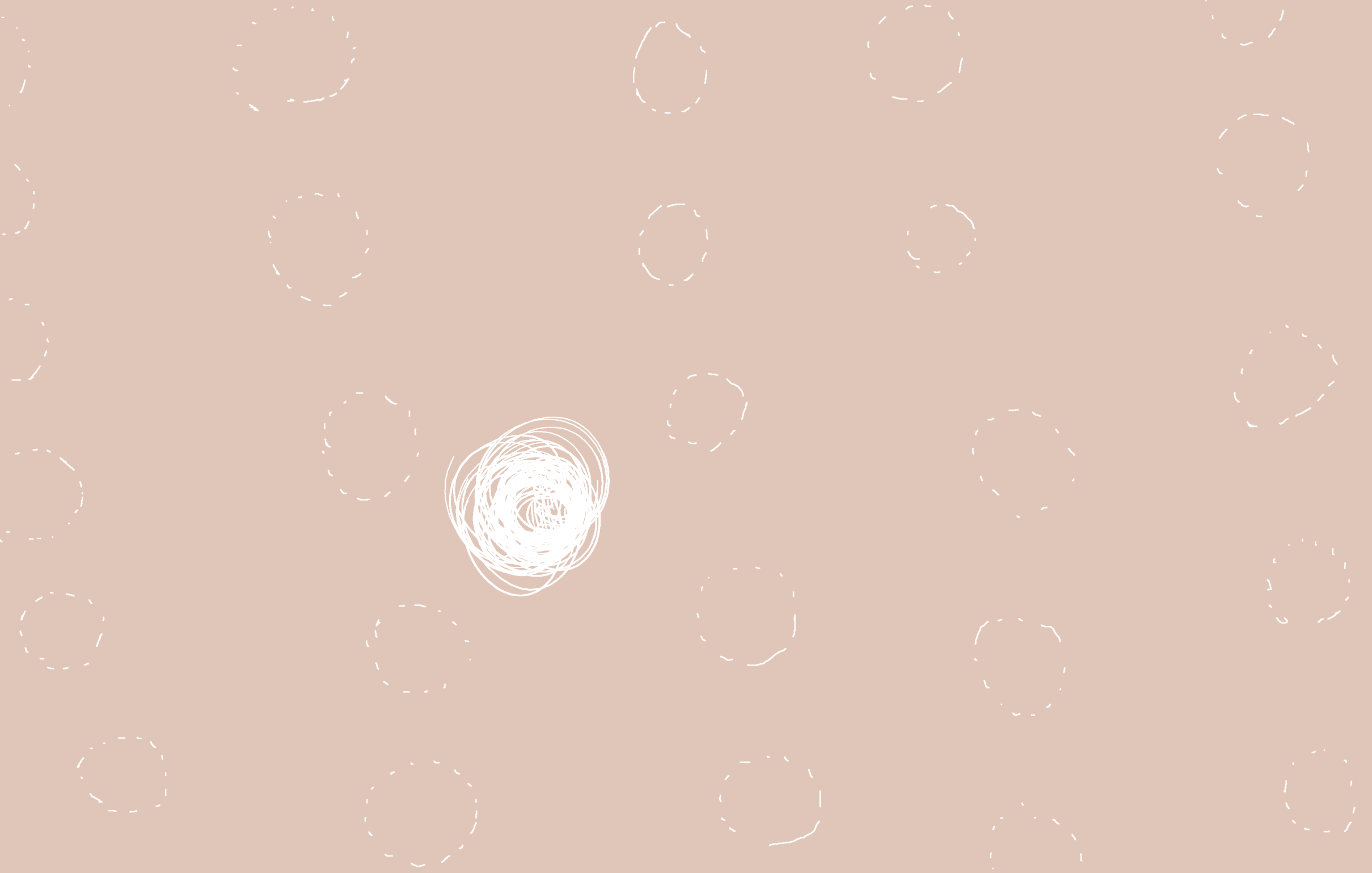


Carx leitxr, me despeço aqui por hora,  
falando que eu não sou muito de abraçar,  
mas o abraço selvagem, o respeito com  
o sentimento do outro, e a empatia me  
salvaram num dia que o mar ia me engolir.

desejo que tenha muitos abraços  
selvagens nessa vida.



# Biografias



**Anna Carolina Vicentini Zacharias.** Se ocupa com ofícios de artesã, educadora e pesquisadora de doutorado em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Hoje, desenvolve pesquisa analisando a recepção de artistas psiquiatrizados no mercado de arte brasileira, sobretudo identificando os apagamentos de memória aos quais eles foram submetidos. É mestra pelo mesmo Instituto, autora da dissertação “Stella do Patrocínio: da internação involuntária à poesia brasileira” (2020). Possui interesse nas seguintes áreas: literatura brasileira, curadoria em museus, arte e saúde mental, luta antimanicomial, decolonialidade.

**Amanda Soriano.** Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ), e, atualmente, mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (PPGCA/UFF), onde pesquisa a performatividade na habitação e as novas configurações para a arquitetura, a partir da pandemia de Covid-19 e do capitalismo tardio, orientada por Luciano Vinhosa. É, também, pós-graduada em design de iluminação pelo Instituto de Pós-graduação e Graduação (IPOG) e atua como arquiteta no atelier Soriano Experimental, onde desenvolve projetos de arquitetura de

interiores residenciais e comerciais com ênfase em cenografia e iluminação.

**Ana Goldenstein Carvalhaes.** Psicanalista formada pelo Sedes Sapientiae. Doutora em Psicologia Clínica pelo Núcleo da Subjetividade PUC SP e mestra em Estética e História da Arte, USP. Desde 2001, trabalha com pessoas com sofrimento psíquico grave. Autora de *Persona Performática* (Ed. Perspectiva, 2012). Bacharel em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC SP, foi docente da Uniso, Teatro Escola Célia Helena, Ebac e FASM. Participou do núcleo Napedra (USP) e atua no Grupo de Estudos da Performance da PUCSP. Performer, atriz da Cia. Teatral Ueinnz desde 2001, que se apresenta em diversos teatros nacionais, esteve na Bienal de São Paulo, e mantém experiências cênicas do exterior. Percorre caminhos entre psicanálise, esquizoanálise, performance, processos criativos coletivos e copoiesis.

**Beatriz Galhardo.** Artista, ensaísta, pesquisadora e educadora do corpo em movimento. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA - UFF, graduou-se em Estética e Teoria do Teatro pela UNIRIO e formou-se em dança na Escola Angel Vianna. Nos últimos anos tem procurado exercitar, por meio dos campos da escultura, do desenho, da dança e da escrita,

uma poética negra feminista. Compõe o corpo editorial da revista de arte e cultura *Sala 400* e publicou o livro *À escuta dos pés: caminhada e dança em “Notícias de América”*, pela Zazie Edições (2020).

**Bianca Araujo.** Artista, pesquisadora e arte educadora, atualmente mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) na Universidade Federal Fluminense e Bacharel em Artes pela mesma instituição. A artista investiga a relação entre artevida, tensionando os limites desse contato e a produção de subjetividades no contexto contemporâneo. Desenvolve uma pesquisa poética envolvendo situações-problemas do cotidiano pelos quais atravessa ou é atravessada, sobretudo conectadas a práticas de mediação em exposições, museus e instituições culturais.

**Bruna Pinna.** Psicóloga clínica, graduada pela Puc Rio (2008), mestre em psicologia pela Universidade Federal Fluminense (2023) na linha de pesquisa “Subjetividade, Política e Exclusão Social”, sob orientação do Prof. Dr. Danichi Hausen Mizoguchi. Fundou e participa da Casa Jangada, no Rio de Janeiro desde 2017, um espaço clínico-coletivo transdisciplinar que atua entre saúde mental, arte e pesquisa.

**Camila Huhn.** Artista visual, educadora e designer. Mestranda no programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF). Formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e bacharelada em Arquitetura e Urbanismo. Tem abordado em sua pesquisa artística a relação entre feminismo e ecologia, como ferramenta de embate ao Antropoceno, a partir da criação de narrativas ficcionais visuais, de forma a construir um pensamento crítico e reflexivo acerca das possíveis hibridizações e acoplamentos entre humanos e não humanos, principalmente dentro das zonas de sacrifício.

**Cezar Migliorin.** Professor de cinema na UFF e psicanalista. Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e Cinema pela Sorbonne Nouvelle - França, Pós-doutorado na Universidade de Roehampton - Inglaterra. Coordenador do projeto de cinema, educação e direitos humanos: Inventar com a Diferença. Publicou *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), *Cinema de Brincar* (2019) com Isaac Pipano e *Cinema e Clínica* (2022), entre outros livros. Foi presidente da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Co-coordena o Laboratório Kumã - UFF e faz

parte do coletivo clínico Casa Jangada. Atualmente desenvolve pesquisa sobre arte e clínica em Pós doutorado na psicologia clínica da PUC-SP.

**Chloé Brune.** Artista trans não binarie e gonçalense. Mestrade em estudos contemporâneos das artes na UFF, sua pesquisa e produções artísticas pretendem investigar, aprofundar e questionar as dimensões da arte, de gênero e da sexualidade e seus desdobramentos poéticos-políticos.

**Cristina T. Ribas.** Pesquisadora e artista. Doutora pelo Goldsmiths College, University of London. Mestre pela UERJ em Processos Artísticos Contemporâneos (2008). Foi pós-doutoranda do PPGAV Instituto de Artes da UFRGS (2018-2023), onde se graduou em artes em 2004. Organiza projetos transdisciplinares e entre mundos mais que humanos, escreve e pesquisa a partir da processualidade da criação, dos feminismos transversais, das cartografias visuais e de práticas de conhecimento livre. Aprende e arrisca iniciativas entre o teatro de improvisação, processos grupais e a análise institucional. Vive em Porto Alegre, RS, onde integra a Frente pela Legalização do Aborto/RS.

**Daniela Avellar.** Graduada em Psicologia (PUC-Rio) e Mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). Atualmente doutoranda de Tecnologias da Comunicação e Estética (UFRJ). É curadora do projeto Refresco, localizado na Zona Portuária do Rio de Janeiro, editora da publicação *Periódico-Periódico* e professora de cursos voltados para arte e subjetividade.

**Diana Kolker Carneiro da Cunha.** Educadora de museu e curadora. Graduada em história (PUCRS), especialista em pedagogia da arte (UFRGS) e mestra em estudos contemporâneos das artes (UFF). Desde 2017, coordena o projeto pedagógico e artístico do Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, onde também integra a curadoria das exposições.

**Eduardo Passos.** Professor titular aposentado do Instituto de Psicologia da UFF. Participa do grupo de pesquisa Enativos: conhecimento e cuidado (UFF-UFSC) e da coordenação da Formação Livre em Esquizoanálise.

**Gabriela Serfaty.** Psicanalista e psiquiatra. Trabalha como psiquiatra responsável no Hospital da Casa Verde. Mestre pelo núcleo de subjetividade da PUC-SP. Pesquisa as relações entre gênero e loucura; na interface

entre arte e clínica. Em 2019, realizou a formação de artistas do Parque Lage. Participou de três exposições como artista, no Parque Lage, no Paço das artes e no Ateliê da imagem.

**Gisella V. Mello.** Artista, arquiteta e urbanista (FAU/UFRJ), turismóloga (UNESA) e bibliotecária e documentalista (UFF). Possui algumas pós-graduações na área de educação. Atualmente é mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF, onde pesquisa a Coleção Geyer/Museu Imperial. Desenvolve estudos e projetos no âmbito da acessibilidade cultural em diversos segmentos.

**Isabela Santilli.** Psicóloga e artista do corpo, rascunha palavras e gestos de cuidado ao vento. Omo Orisa, Filha do Ile Omiojuarô. Atualmente é mestranda no Programa de Pós Graduação em Dança (UFRJ), onde pesquisa a encruzilhada em que Arte e Clínica se encontram. Já atuou como Acompanhante Terapêutica, nos Serviços Residenciais Terapêuticos (CAPS) e no atendimento de pessoas em situação de rua, nas Unidades de Acolhimento do SUAS. Atualmente, atua de forma autônoma na Clínica, acompanhando mulheres e pessoas que se identificam como LGBTQIAP+.



**Izabela Pucu.** É curadora, pesquisadora e gestora. Coordenadora geral da Plataforma Mário Pedrosa atual desde 2018. Bolsista do Projeto Amériqne Latine, Centre Georges Pompidou, Paris, França, em 2023. Doutora em História e Crítica da Arte PPGAV/EBA/UFRJ. Vencedora do prêmio Jabuti 2020, categoria Artes. Co-organizadora dos livros *Mário Pedrosa atual* (MAR 2019), *Roberto Pontual obra crítica* (Prefeitura do Rio/Azougue, 2013), entre outros. Pesquisadora do livro *Mário Pedrosa: primary texts* (MoMA-NY, 2016 org. Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff), entre outros. Co-curadora da exposição “Ensaio para o Museu das Origens”, Itaú Cultural/Tomie Ohtake, 2023, curadora da exposição “Fio-ação”, de Mariana Guimarães, Paço Imperial, 2023, entre outras.

**Jessica Gogan.** Pesquisadora e diretora do Instituto MESA e editora geral da *Revista MESA*. Doutora em História da Arte pela Universidade de Pittsburgh (2016) e professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Pesquisa e atua nas interfaces entre arte e sociedade com foco nas iniciativas coletivas e colaborativas, nas intersecções das práticas artísticas, clínicas e pedagógicas e modos de curadoria além dos modelos expositivos.

**Lucas Alberto.** Artista pesquisador, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Bacharel em Artes e Psicologia, licenciado em filosofia pela UFF. Trabalha no campo transdisciplinar entre arte e estudos da subjetividade. Desde 2021 atua como produtor e idealizador de exposições e projetos culturais em parceria com galerias e produtoras.

**Luiz Guilherme Vergara.** Professor do programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, atuando na linha de pesquisa-ação Lugar-Política e Institucionalidade e coordena grupo de pesquisa: y’nterfluxos contemporâneos das artes-comunidade-Natureza - CNPq. É coordenador do curso de graduação bacharel em Artes da UFF. É co-editor *Revista Mesa*. Desde a sua atuação como curador geral/diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) de 2005-2008 e 2013-2016, vem desenvolvendo pesquisas-participativas sobre a mudanças eco-ético-estéticas nas práticas curatoriais, artísticas e pedagógicas nas reconfigurações do sentido das artes como interfluxos de saberes e fazeres interseccionais estruturantes de novas institucionalidades contra-coloniais no contemporâneo.

**Marcelle Ferrete.** Atriz, artista, pesquisadora e arte-educadora formada em Artes pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, também na UFF. Sua pesquisa e produções artísticas atravessam a sua existência enquanto mulher, trazendo nuances como a violência de gênero contra a mulher, violência doméstica e o impacto renovador das redes de suporte à mulheres fragilizadas.

**Mariana Guimarães.** Artista, pesquisadora e professora de artes visuais. Doutora em artes visuais (PPGAV/UFRJ), possui mestrado em artes e design pela PUC-Rio. É professora de artes visuais CAP/UFRJ. Sua pesquisa está relacionada com a investigação do fio como dispositivo de mediação na arte contemporânea, educação e clínica em diálogo com práticas ancestrais de tessitura e seus inúmeros desdobramentos filosóficos, ambientais, políticos, estéticos, éticos e sociais. Desenvolve trabalhos e pesquisas com distintos grupos em diversos territórios. Sobre seus trabalhos ver [www.marianaguimaraes.art.br](http://www.marianaguimaraes.art.br).

**Mariana Marcassa.** É artista, terapeuta sonora e psicóloga somática. Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP. Desenvolveu estudos de pós-doutorado na Concordia University, onde trabalhou com SenseLab,

Acts of Listening Lab e o cluster de estudos da performance LePARC e no PPGCA, UFF. É autora da publicação *Banzo Sounds / Banzo Landscape*, em inglês-português da Grosse Fugue Edition (2019). Desde 2017 vive e trabalha em Tiohtià:ke / Mooniyaang / Montreal onde vem desenvolvendo práticas de cuidados e experimentações com a voz, o som e o corpo como performance, como proposta estética e intervenção clínica.

**Natasha Felix.** Poeta e performer. Dentre as publicações, destaca-se o livro de estreia *Use o alicate agora*, edição de Macondo, de 2018, e a participação em Antologias como *Os nossos poemas conjuram e gritam*, pela Quelônio (2019) e *As 29 poetas hoje*, Companhia das Letras (2021). Em suas performances, investiga as interlocuções entre corpo negro, palavra falada e interseções com outras linguagens, como a dança, a música e o audiovisual. Atualmente, é editora artística no Museu do Amanhã. Foi assistente de curadoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

**Rafael Mayer.** Artista e perito criminal. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Frequentou cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, dentre os quais destaca-se pintura com João

Magalhães, processo criativo com Charles Watson e teorias da arte com Fernando Cocchiarella. E, cursou Imersões Curatoriais, na Casa França Brasil, e, Imersões Poéticas, no Paço Imperial, organizados pela Escola Sem Sítio. Realizou exposições individuais no Espaço Cultural Correios (RJ), Museu Nacional dos Correios (DF) e no Centro Cultural Justiça Federal (RJ), e, participou de diversas exposições coletivas. Tive trabalho premiado em salões de arte, destacando-se o prêmio aquisição no Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto.

**Rafael Zacca.** é poeta e crítico. Professor no departamento de Filosofia da PUC-Rio. Realiza estágio de pós-doutorado na Unifesp, com pesquisa sobre Anne Carson e Walter Benjamin. Publicou, entre outros, o livro de ensaios *Formas nômades* (Margem da Palavra, 2021) e do livro de poemas *O menor amor do mundo* (7Letras, 2020). Co-idealizador e coordenador pedagógico da ação cultural Escola da palavra.

**Sandra Benites.** Diretora de Artes Visuais da FUNARTE (2023 -). Educadora, pesquisadora e curadora. Descendente do povo Guarani Nhandewa. Mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional-UFRJ e doutoranda no mesmo programa. Sua pesquisa e atuação vem focando nas particularidades das

artes e vidas das comunidades indígenas apontando para mudanças contra-coloniais nas institucionalidades, museus e exposições, com os cuidados e particularidades de diferentes povos, etnias e culturas. Foi curadora da exposição “Dja guata Porã | Rio De Janeiro Indígena” no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR, 2017). Compôs a equipe curatorial do Museu das Culturas Indígenas (recém inaugurado em SP, 2022).

**Sara Ramos.** É pesquisadora, editora, tradutora e poeta tocantinense. Mestre em literatura comparada pela UNILA, tem muito respeito pelas palavras, sejam escritas, faladas ou corporificadas, por isso as persegue. Atualmente vive no Rio de Janeiro e é autora da plaquete *Pequeno manual da fúria* (2022).

**Tania Rivera.** Ensaísta, psicanalista, curadora e professora titular do departamento de arte, além de lecionar na Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua também junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Publicações recentes incluem *Lugares de delírio: arte e expressão, loucura e política* (N - 1 edições/ SESC, 2023) e *Psicanálise antropofágica: Identidade, gênero, arte* (Artes & Ecos, 2020).

**Tato Taborda.** Músico e compositor experimental, professor do departamento de arte da UFF, e atualmente coordenador do curso de graduação em arte. Autor de textos e composições multimídia, como a ópera *A Queda do Céu* realizada em diálogo com Davi Kopenawa. Também tem experiências numerosas de colaboração com performances teatrais e de dança e, recentemente, lançou o livro, *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência* (UFRJ, 2021).

**Vanessa Alves.** Artista e bailarina. Bacharel em Artes cênicas cenografia pela UFRJ. Mestre em estudos contemporâneos das artes na UFF.

**Walmira Oliveira.** Artista e pesquisadora. Seus trabalhos, aos quais chama de habitações, buscam refletir sobre os “espaços-entre” presentes em memórias fragmentadas. Espaços-tempo que em sua potência latente delimitam um lugar de observação, atravessamentos e criação artística através da imaginação criadora e fabular. Através de instalações, bordados e fotografias, busca transitar entre os tempos da rememoração e criar imageticamente espaços possíveis ao resgate de memórias perdida. Doutoranda pelo programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense.





Este livro vem a público graças a muitas pessoas inspiradoras, aos afetos e apoios. Não teria sido possível sem esse convívio, presença e generosidade. Navegar com gratidão é preciso.

Realizada como parte da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (PPGCA/UFF), com apoio da bolsa PNPd Capes, a publicação é resultado da disciplina ministrada em formato de seminário transdisciplinar no segundo semestre de 2022. Agradeço imensamente ao PPGCA o acolhimento e apoio fundamental, e, especialmente a Tania Rivera, o acompanhamento ao longo dessa jornada de aprendizado contínuo.

Importante destacar a riqueza das reflexões aqui coletadas e expressar minha profunda gratidão aos convidados pelas contribuições maravilhosas: Ana Goldenstein, Anna Carolina Vicentini, Beatriz Galhardo, Bruna Pinna, Cezar Migliorin, Cristina Ribas, Daniela Avellar, Diana Kolker, Eduardo Passos, Gabriela Serfaty, Izabela Pucu, Luiz Guilherme Vergara, Mariana Guimarães, Mariana Marcassa, Natasha Felix, Rafael Zacca, Sandra Benites, Sara Ramos, Tania Rivera e Tato Taborda. Aos espaços que graciosamente colaboraram e abriram suas portas: Casa Jangada, Casa Verde, Museu

Bispo do Rosario Arte Contemporânea, Companhia de Mistérios e Novidades (em especial Ligia Veiga e Marília Filipe) e A Cooperativa Cultural em sua residência no Museu da República.

Profunda gratidão à turma por ter embarcado nesse experimento e por suas crônicas. Agradeço também à Walmeri Ribeiro e a colaboração com sua turma do PPGCA/PPGAV e às contribuições dos ouvintes e do público nas aulas abertas que enriqueceram as discussões e fazem parte desta coletânea de vozes: Anita Sobar, Ara Nogueira, Iê Carvalho Rizzo, Martha Niklaus, Noite Luz, Patricia Correa, Renata Henriques, Rogeria Barbosa, Thelma Vilas Boas, Victor Seixas e Zíngara.

Pela generosidade em ceder e/ou facilitar permissões de uso das imagens: Acervo IMAS Juliano Moreira, Arquivo de Giselle e Jacques Lin/L'Éditions Arachnéen, Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", Elisa Mendes, Evandro Salles, Fabien Maman e Tama do Academia, Gabi Carrera, Lara Lima, Lucas Alberto, Luiza Martelotte, Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, Tania Rivera, Tato Taborda e Vitor Szpiz.

A todos que ao longo de 2023 colaboraram com a realização desta publicação: ao grupo de revisão de texto (Amanda Soriano, Chloé Brune, Bianca Araujo, Isabela Santilli, Lucas Alberto,

Marcelle Ferrete, Walmira Oliveira e Rafael Mayer, em especial Lucas e Marcelle), à Maria Helena Torres a revisão de meu texto, à Mariana Destro a colaboração na editoração, ao Luciano Vinhosa, Luiz Sérgio Oliveira e Ricardo Basbaum pelos apoios na finalização, à Sabrina Curi e ao Instituto MESA a parceira na edição e, especialmente, ao Luiz Guilherme Vergara, companheiro de coração nas navegações. E por final, preciso destacar e agradecer especialmente duas pessoas fundamentais, sem sua colaboração e dedicação esta publicação não teria sido possível: a Amanda Soriano, pelo lindo projeto gráfico e diagramação, e a Rafael Mayer pela arte maravilhosa da capa e desenhos.

Nesta coletânea quis convidar aqueles com quem tive o privilégio de dialogar em projetos e momentos diferentes ao longo destes últimos anos e especialmente referenciar o contexto transdisciplinar e rico do PPGCA e da UFF. Há um grupo forte e amplo de pessoas atuando nas interfaces arte, clínica e cuidado, e espero poder buscar outras colaborações e convívios no futuro. Devolvo esta coletânea como uma bainha possível de escutas e peneiradas no intuito de contribuir para debates e teorias-práticas como fonte singular de múltiplas vozes. Que seja capaz de ressoar em seus leitores.

— Jessica Gogan



Instalação realizada na última aula da disciplina Conchas, peneiras, bainhas por Isabella Santilli, dezembro de 2022. Fotografia: Jessica Gogan

# ficha técnica





**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

Reitor: Antônio Cláudio Lucas da Nóbrega  
Vice-Reitor: Fábio Barboza Passos  
Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação:  
Mônica Guimarães Sevedra  
Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social:  
Flávia Clemente

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

Coordenador: Giuliano Obici

Universidade Federal Fluminense  
Campus do Gragoatá - Bloco J  
Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n, São Domingos  
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

**Organização:**

Jessica Gogan

**Projeto gráfico e diagramação:**

Amanda Soriano

**Colaboração:**

Mariana Destro

**Arte (capa e desenhos):**

Rafael Mayer

**Revisão:**

Amanda Soriano  
Bianca Araújo  
Chloé Brune  
Isabela Santilli  
Lucas Alberto  
Marcelle Ferrete  
Rafael Mayer  
Walmira Oliveira

**Editora:**

PPGCA-UFF

**Co-editora:**

Instituto MESA

**Apoio:**

PNPD Capes

**ISBN:**

978-65-84927-07-0

**Contribuidores:**

Amanda Soriano  
Ana Goldenstein  
Anna Carolina Vicentini  
Zacharias  
Beatriz Galhardo  
Bianca Araujo  
Bruna Pinna  
Camila Huhn  
Cezar Migliorin  
Chloé Brune  
Cristina Ribas  
Daniella Avellar  
Diana Kolker  
Eduardo Passos  
Gabriela Serfaty  
Gisella V. Mello  
Isabela Santilli  
Izabela Pucu  
Lucas Alberto  
Luiz Guilherme Vergara  
Marcelle Ferrete  
Mariana Guimarães  
Mariana Marcassa  
Natasha Felix  
Rafael Mayer  
Rafael Zacca  
Sandra Benites  
Sara Ramos  
Tania Rivera  
Tato Tabora  
Vanessa Alves  
Walmira Oliveira

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

---

G613e Gogan, Jessica.  
Eu não sei o que dizer mas desejo profundamente que você me  
escute [livro eletrônico] : conchas, peneiras, bainhas: arte, clínica,  
cuidado na contemporaneidade / Jessica Gogan. – Niterói, RJ:  
PPGCA/UFF; Instituto MESA, 2024.  
216 p. : il.

Formato: PDF  
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader  
Modo de acesso: World Wide Web  
Inclui bibliografia  
ISBN 978-65-84927-07-0

1. Artes. 2. Ensaios brasileiros. I. Título.

CDD B869.4

---

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior - CRB6/2422**

Copyright © 2024 Jessica Gogan. Direitos desta edição reservados à Editora do PPGCA-UFF e  
ao Instituto MESA. Os direitos dos textos e imagens individuais reservados aos autores.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem prévia autorização dos mesmos e das Editoras.



